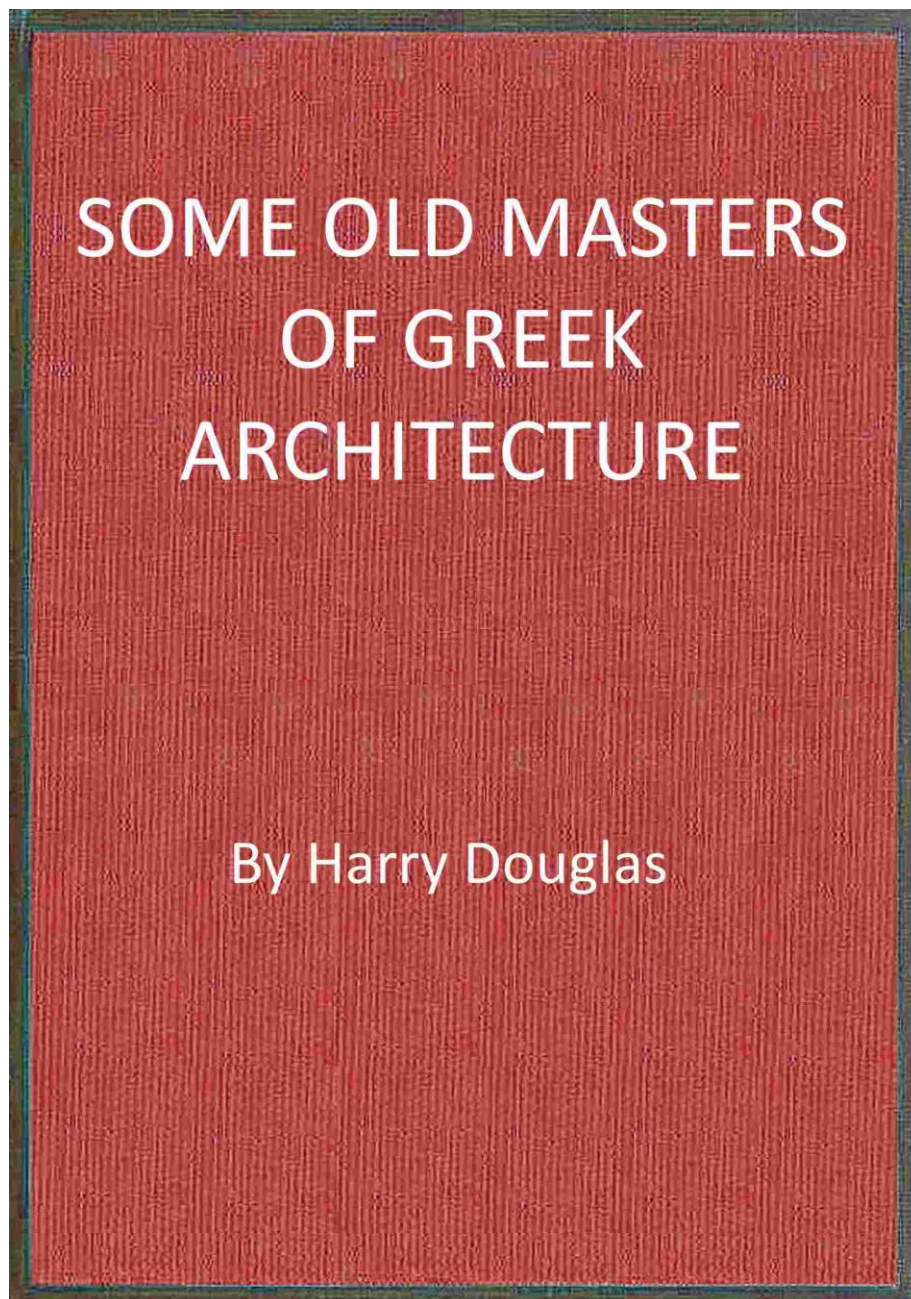


Некоторые старые мастера греческой архитектуры

Гарри Дуглас



The Project Gutenberg eBook of Некоторые старые мастера греческой архитектуры.

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинстве других частей света без каких-либо затрат и почти без ограничений. Вы можете копировать ее, дарить или повторно использовать на условиях Лицензии Проекта Гутенберга, прилагаемой к этой электронной книге, или в режиме онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь не в Соединенных Штатах, то перед использованием этой электронной книги вам придется ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь.

Название: Некоторые старые мастера греческой архитектуры

Автор: Гарри Дуглас

Иллюстратор: Чарльз Д. Фарранд

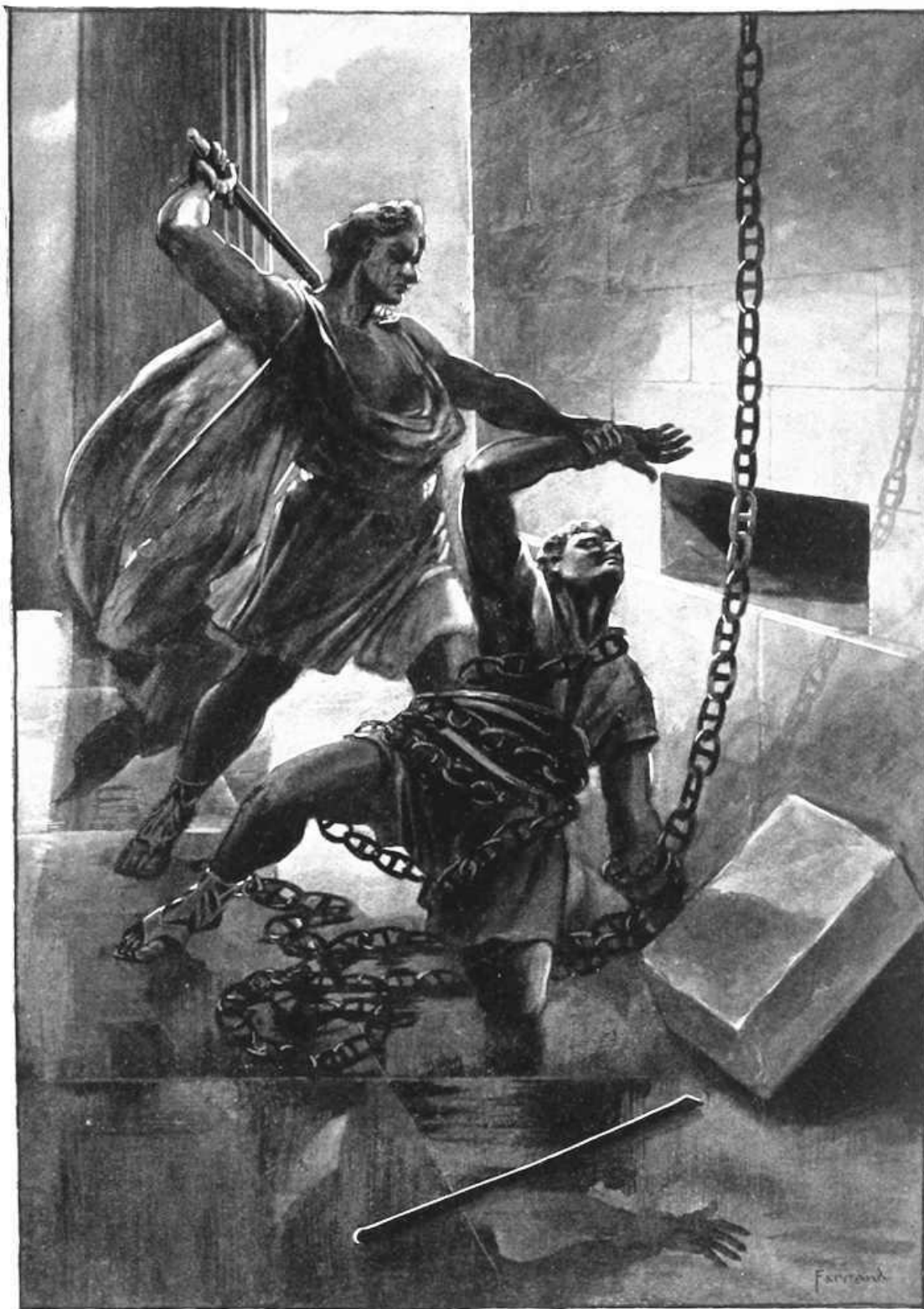
Дата выхода: 8 марта 2025 года [eBook #75561]

Язык: Английский

Оригинальное издание: Great Barrington: Quarter-Oak, 1899

Кредиты: Бобу Тейлору, deaurider и команде онлайн-распределенной корректуры на сайте <https://www.pgdp.net> (Эта книга была подготовлена на основе изображений, предоставленных электронной библиотекой HathiTrust).

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА GUTENBERG EBOOK SOME OLD MASTERS OF GREEK ARCHITECTURE ***



ТРОФОНИЙ УБИВАЕТ АГАМЕДА В СОКРОВИЩНИЦЕ ГИРЕЯ.

НЕКОТОРЫЕ СТАРЫЕ МАСТЕРА ГРЕЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

ГАРРИ ДОУГЛАС

КУРАТОР ТЕРРАСЫ КЕЛЛОГА



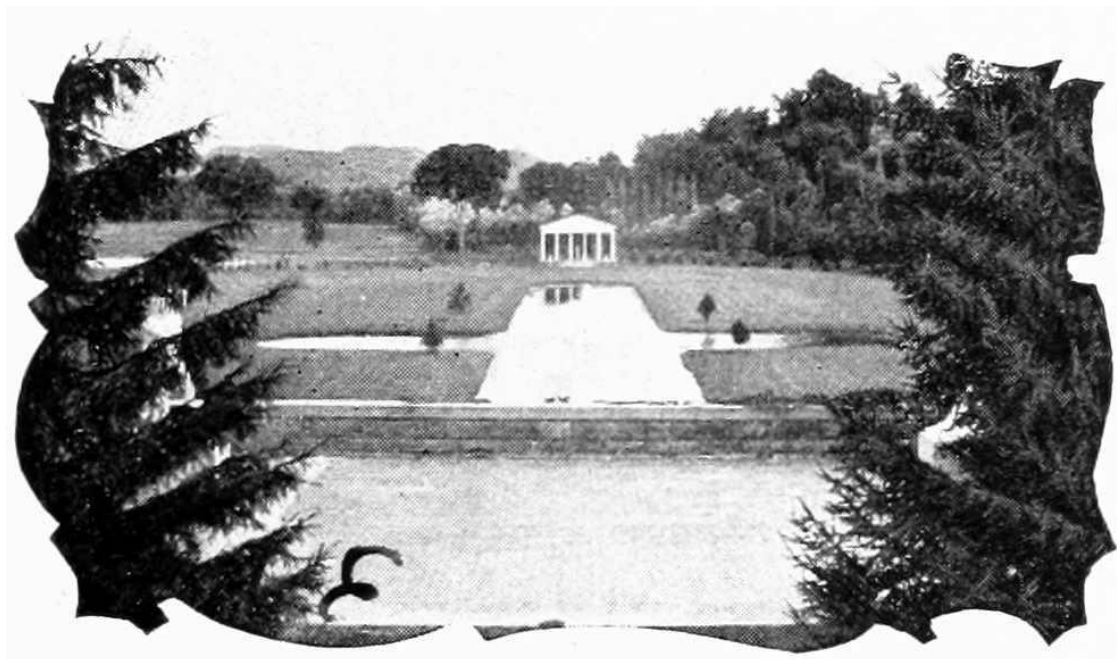
ОПУБЛИКОВАНО В
QUARTER-OAK
БОЛЬШОЙ БАРРИНГТОН,
МАССА, 1899 Г.

*Авторское право, 1899 год,
ГАРРИ ДУГЛАС.*



ЭДВАРДУ ФРЭНСИСУ СЁРЛЗУ

ЧЬЯ ОЦЕНКА ГАРМОНИИ ИСКУССТВА И ЧЬИ ВЫСОКИЕ ИДЕАЛЫ В АРХИТЕКТУРЕ НАШЛИ
ВЫРАЖЕНИЕ ВО МНОГИХ УСТОЙЧИВЫХ ФОРМАХ, С УВАЖЕНИЕМ ПОСВЯЩЕНА ЭТА КНИГА.



ПРЕДИСЛОВИЕ

Искушение заглянуть, со всей безрассудностью дилетанта, в традиции лучшей архитектуры, которые обязательно можно найти только в истории раннего эллинского искусства, пробудило в авторе желание выяснить, кто из отдельных художников в первую очередь ответственен за те архитектурные стандарты, которые были приняты без соперников с момента их создания. Поиски привели к некоторому удивлению, когда выяснилось, как мало о них известно или записано, и как велико было безразличие, с которым к ним относились почти все авторы по античному искусству, а также их современные историки и биографы. Поэтому автор отправился в область истории, традиций и преданий с корзиной на плече, чтобы сорвать некоторые из редких и неясных цветов этой художественной семьи, опуская в корзину также такие факты, прямо или косвенно связанные с архитекторами Древней Греции или их искусством, которые интересовали его лично. В корзину попали если не все, то хотя бы краткие упоминания о не менее чем восьмидесяти двух архитекторах древности. Мы прекрасно понимаем, что многие прекрасные образцы могли быть упущены из виду; что собранное было оценено недостаточно справедливо, и что корзина слишком мала, чтобы вместить все, что может предложить столь богатое поле.

Таким образом, цель этой книги - не более чем поверхностный взгляд на предмет, и автор будет доволен, если ему удалось хоть что-то сделать для того, чтобы вывести на современный свет этих великих гениев благородного искусства, которые были предоставлены сами себе в одной из самых мрачных палат глубокой безвестности.

СОДЕРЖАНИЕ

	СТРАНИЦА
1. Народная оценка архитекторов,	1
2. Мифические и архаические архитекторы и строители,	24
3. Родоначальники "трех орденов".	49
4. Ранние греческие архитекторы,	63
5. Архитектурная эпоха Перикла,	90
6. Архитекторы эпохи Перикла,	103
7. Поздние греческие архитекторы,	136
8. Александрийская эпоха и римское разорение,	148
9. Александрийские архитекторы,	164
Указатель архитекторов и архитектурных скульпторов,	185

ГЛАВА I.

Народное признание архитекторов.

Из всех изящных искусств ни одно не отвечает более полно *смыслу* своего существования, чем архитектура. Только в этом искусстве мы находим гармоничное сочетание эстетской фантазии с утилитарной целью. Именно эта черта полезности не умаляет, а дополняет ее всестороннее совершенство и делает достойной миссию ее существования. Архитектуру, в ее способности привлекать к себе другие искусства, можно сравнить с отточенным оратором, чья цель - поколебать мнение своей аудитории путем криминалистических усилий, украшая свой язык цветами риторики, приспособлявая свои жесты к изящным акцентам и управляя своим голосом в соответствии со светом и оттенками своей мысли. Так скульптура стимулировалась архитектурой и вносила свой вклад в ее украшение; живопись побуждала к высшим достижениям, а музыка пробуждала в ее стенах голос и гармонию. "Прогресс других искусств зависит от прогресса архитектуры", - справедливо отмечает сэр Уильям Чемберс. "Когда строительство поощряется, живопись, скульптура, садоводство и все другие декоративные искусства, конечно, процветают, и они оказывают влияние на производство, даже на самые мелкие механические изделия; ведь дизайн имеет универсальное значение и накладывает отпечаток на самое пустяковое исполнение".

Пожалуй, небезынтересно, что, несмотря на свою исключительную важность и высокое положение, занимаемое искусством с тех давних времен, когда первые лучи зарождающейся цивилизации начали согревать скрытые зародыши культуры и утонченности в человеческой природе, и до наших дней, это единственное искусство, которое, за редким и единичным исключением, не принесло славы тем, кто занимался им как профессией, и не вознесло художника в вечную память и благодарность почитателей его работ. Как сильно художник, скульптор, музыкант отождествляются со своими искусствами, с продуктами их кисти, резца или пера! Как велика была их хвала, как долговечно и неизменно уважение, в котором они пребывали! Но как сдержанны были аплодисменты, которые поощряли архитектора, давшего миру великие и благородные результаты своего

мастерства и гения, и как скоро он сам был забыт! Слишком часто случается, что именно имя выдающегося живописца определяет ценность его полотна, а не достоинства самой картины. Название прекрасного мраморного изваяния спрашивают не с большим рвением, чем имя художника, создавшего его. Баха, Бетховена и Моцарта играют и поют для широкой публики, а не их фуги, сонаты и симфонии.

Но что известно о художниках, воздвигших величайшие памятники вечной архитектуры? Их личности и даже имена, похоже, исчезли из народной памяти. Похоже, так было с самых ранних дней развития искусства в Греции и Риме и до наших дней. Исключения настолько редки на протяжении всех прошедших веков и в условиях размашистой известности искусства, что их можно пересчитать по пальцам одной руки.

Читатель, если он не профессиональный архитектор или любитель, глубоко вникший в любимый предмет, может убедиться в истинности этого, казалось бы, преувеличенного утверждения, если на минуту отложит эту книгу и попытается вспомнить имена проектировщиков некоторых наиболее заметных памятников архитектуры, которые он посещал у себя дома или за границей.

"Я возведу такое здание, но подвешу его в воздухе", - воскликнул Майкл Анджело, увидев купол Пантеона в Риме. Читатель может вспомнить это хвастовство великого гения Возрождения, его воплощение в колоссальном куполе собора Святого Петра и быть довольным, что его память запечатлела одного знаменитого архитектора. Если в его памяти всплывет прекрасная флорентийская кампанила Джотто, он сразу же подумает и об этом раннем художнике, но, возможно, не больше в связи с этой богато украшенной башней, чем в ассоциации с прерафаэлитами. Конечно, он не обойдет вниманием Иниго Джонса, само имя которого запечатлелось в памяти благодаря своей необычности, или сэра Кристофера Рена, создателя собора Святого Павла и кумира британцев. Если он поклонник живописной архитектуры венецианских церквей и дворцов, от него не ускользнет итальянец Палладио, а если французского Ренессанса, то фасад Лувра, возможно, навеет мысли о Перро, а парижские крыши - о Мансаре. Если он уроженец наших "Современных Афин", то, конечно, опасность, в которой некоторое время находился классический фасад Государственного дома в руках законодательной власти *конца века*, не позволит ему забыть Булфинча, а церковь Троицы вызовет в памяти единственного Ричардсона. Но кроме нескольких упомянутых имен и, возможно, еще нескольких, закрепившихся в памяти благодаря случаю или ассоциации, средний читатель, как бы хорошо он ни был знаком с многочисленными светилами других искусств, не сможет сказать, кто был ответственен за красоту и благородство многих зданий, которые придали индивидуальность городам и поселкам, где они расположены, для мира, любящего искусство. Кто, например, может назвать авторов соборов в Милане и Сиене, Кельне и Страссбурге, Реймсе и Амьене, Уэллсе и Личфилде; Хиральды в Севилье; церкви Инвалидов в Париже; дворца Строцци во Флоренции; капеллы Генриха VII. часовня в Вестминстерском аббатстве; южный фасад старой ратуши в Нью-Йорке, которым по праву восхищаются; церковь Грейс в этом городе; здание Капитолия в Вашингтоне или образец колониальной архитектуры в Америке, особняк исполнительной власти?

Однако мы не ставим перед собой цель слишком подробно рассуждать о явном недостатке справедливости со стороны широкой публики, которая была оказана архитекторам всех времен и народов, а хотим собрать вместе несколько фактов о старых мастерах ранней греческой архитектуры, которые не известны широкой публике, и вспомнить некоторых из ведущих светил этого искусства, столь неподражаемо практиковавшегося эллинским народом во время его продвижения от архаической тьмы к зениту его эстетической культуры.

Можно только повторить хорошо известную истину, сказав, что влияние ранних греческих архитекторов на последователей их искусства во всех странах признанного цивилизованного просвещения, на протяжении веков, которые их сменили, было почти доминирующим. Роберт Адам, архитектурный авторитет времен Георга III, говорит во введении к своей работе о руинах дворца императора Диоклетиана: "Здания древних являются в архитектуре тем же, чем являются произведения природы в отношении других искусств: Они служат образцами, которым мы должны подражать, и эталонами, по которым мы должны судить; по этой причине те, кто стремится к известности, либо в знании, либо в практике архитектуры, считают необходимым увидеть своими глазами сохранившиеся произведения древних, чтобы почерпнуть из них те идеи величия и красоты, которые ничто, возможно, кроме такого наблюдения, не может предложить."

Не менее верно и то, что ни одна страна, пережившая эволюцию интеллекта и культуры, за двадцать пять сотен лет, прошедших со времен Перикла, не смогла создать ни одной новой архитектурной школы, которая не была бы вынуждена опираться на Древнюю Грецию за многие из наиболее важных и существенных черт искусства, которое она могла только модифицировать, но никогда полностью не воссоздать.

Готический стиль, или стиль остроконечных арок, возникший тринадцатом веке и царивший в христианских странах Европы в течение нескольких столетий после этого, в большей степени отвечал оригинальной схеме архитектуры, чем, возможно, любой другой, имеющий равное значение, и все же, если бы он был лишен греческих опор, которые помогали ему держаться, он должен был бы упасть на землю.

В готике была предпринята попытка склонить унаследованные принципы архитектуры в сторону духовного прогресса народа, но когда, наконец, она себя исчерпала и была свергнута, благодаря осознанию того факта, что даже более тесная верность классическим образцам может быть сделана так, чтобы лучше отвечать духовным требованиям, как полностью художественный темперамент людей вернулся к Греции и Риму, когда свет их возвращенного вдохновения и истины появился с рассветом шестнадцатого века. Архитектура и искусство Возрождения захлестнули Европу, как волна, и люди с реакционным энтузиазмом обратились к античным стандартам искусства, как и к изучению классических авторов, и к написанию даже греческих и латинских стихов.

Поэтому долг благодарности, которым потомство обязано создателям в Древней Греции трех благородных архитектурных ордера - дорического, ионического и коринфского - трудно переоценить, ведь именно к этим трем ордерам или стилям обращались все последующие архитекторы за фундаментальными истинами своего искусства. Возможно, они не следовали каждому из них или всем им с общепринятой строгостью, но им не удалось избежать заимствования многих черт, навечно закрепленных непревзойденными гениями классических времен.

"Знаменитая Греция!

Этот источник искусства и культурной мысли,

Который они в Рим, а римляне сюда принесли".

Применение греческих и римских архитектурных форм, принципов и орнаментов с момента зарождения Ренессанса значительно расширилось и, казалось бы, исключает возможность того, что они когда-нибудь снова придут в упадок. Не только в более претенциозных зданиях, памятниках и декоративных сооружениях, которыми так изобилуют густонаселенные и

богатые города, так широко используются классические модели и черты, но даже непритязательные и простые сельские дома не могут избежать их использования. Что может быть более распространенным, чем дорический мутул или коринфский модилион, которые так часто встречаются на карнизах современных домов, или ионические зубцы, которые показывают свои зубы под крышей пьядцы или над дверной коробкой колониального жилища? Различные комбинации лада, яйца и дротика, бусины и филенки, жимолости, аканта и многих других греческих *мотивов* орнамента постоянно встречаются не только в зданиях общественного или частного характера, но и в мебели и фресках, в декоре интерьера и в повышении привлекательности почти любого предмета, используемого или украшаемого. Даже простой орнамент, который используется, если не везде, на дверных панелях самых скромных домов, имеет классическое происхождение, и его архетип был заложен в антаблементах величественных и прекрасных храмов, посвященных языческим богам Древней Греции.

Однако не следует полагать, что все индивидуальные черты, используемые в греческих ордерах, родились в мозгу эллинских архитекторов. Сэр Джереми Бентам заявляет:

"Из Египта искусства продвинулись в Грецию, завернутые в басню о Золотом руне".

Однако это утверждение, хотя и поэтичное, слишком огульное, чтобы быть буквально верным в отношении архитектуры. Греки заимствовали немного - очень немного - не только у египтян, но и у ассирийцев, халдеев, персов и других западных азиатских рас; но они так изменили заимствованное, так усовершенствовали его и переплели с оригинальными концепциями, что плененные черты могли вернуться в родные края, не опасаясь быть обнаруженными. Действительно, относительно происхождения некоторых архитектурных особенностей, которые греки, как предполагается, взяли из стран более нерафинированного народа к югу и востоку от них, и особенно относительно волюты, столь заметной в ионической столице, которая, как предполагается, была персидской концепцией, существует много споров.

Профессор Т. Роджер Смит из Лондона очень верно замечает: "Мы не можем назвать ни одной черты египетской, ассирийской или персидской архитектуры, влияние которой сохранилось бы до наших дней, за исключением тех, которые были переняты греками. С другой стороны, нет ни одной особенности, ни одного орнамента, ни одного принципа дизайна, который использовали греческие архитекторы, и о котором можно было бы сказать, что он уже устарел".

Обсуждая три основных ордера, о которых уже упоминалось, и к которым он добавляет тосканский и композиционный, оба итальянского или римского происхождения и тесно зависящие от трех первоначальных, сэр Уильям Чемберс замечает: "Человеческая изобретательность до сих пор не смогла создать шестой ордер, хотя за это предлагались большие премии и предпринимались многочисленные попытки людьми с первоклассными талантами. Так сковано человеческое воображение, так скуден запас его идей, что дорический, ионический и коринфский ордера всегда были на первом месте, и все, что было создано, представляет собой не более чем различные расположения и комбинации их частей, с некоторыми ничтожными отклонениями, едва ли заслуживающими внимания; все это в целом имеет тенденцию скорее уменьшать, чем увеличивать красоту древних ордеров..... Подавление частей древних ордеров с целью придания им новизны в последние годы практикуется у нас с полным или меньшим успехом; и хотя не хочется сдерживать порывы воображения или препятствовать попыткам гения изобретать, все же есть основания полагать, что попытки изменить первичные формы, придуманные древними и утвержденные

при согласном одобрении многих веков, всегда будут сопряжены с опасными последствиями, всегда будут трудными и редко, если вообще будут, успешными". Таким образом, видна удивительная осторожность и рассудительность греческих архитекторов при выборе из современного искусства только того, что лучше всего увековечить, и это хорошо выражено в констатации неоспоримого факта, являющегося данью их оригинальности и творческому гению.

И кто же были эти старые мастера классической архитектуры - более великие в плане служения своему искусству на тысячи лет, чем Джотто и Рафаэль, Майкл Анджело и Иниго Джонс, сэр Кристофер Рен и многие другие, кого можно было бы упомянуть, и кто в кампаниле и соборе, в общественном здании и частном дворце, в памятнике и мавзолее доказал, что по праву имеет право на лавры, которыми они увенчаны, но которые, тем не менее, являются лишь учениками эллинских и римских мастеров? Где мы найдем биографии подлинных старых мастеров архитектуры? Где мы можем прочитать об их жизни, об их делах и достижениях, об их стремлениях и амбициях, об их недостатках и слабостях? Где записаны те анекдоты и случаи из личной жизни, которые так занимательны в связи с их работами или искусством? Как, собственно, их звали? О жизни греческих и римских архитекторов сохранилось сравнительно мало сведений, позволяющих ответить на эти вопросы; как ни странно, даже их имена незнакомы, а во многих важных случаях и вовсе забыты. Среди большой плеяды блестящих людей, которых произвела на свет Греция в период своего расцвета, которые занимали видное место почти во всех сферах жизни, которые были великими в войне и в мире, в философии и поэзии, в сатире и истории, в ораторском искусстве и доблести, и такими же великими, если не более великими, чем все остальные, в скульптуре - галактике, которая остается в памяти во все эпохи человеческого прогресса, потому что никогда не превзойдена, - имя греческого архитектора - это странный звук, и оно не звучит в унисон, если вообще звучит, с именами, занесенными в список греческих бессмертных.

Скульпторы и статуи Древней Греции особенно хорошо запомнились в народном сознании, и Мирон, и Фидий, и Пракситель, и Поликлет не требуют представления обычному осведомленному любителю искусства; не то что проектировщик Парфенона или храма Тесея, или Эрехтея, или хорагического памятника Лисикрата. Странно, что художник, лепивший или высекавший быка или корову, Фавна или обнаженную Венеру, или любого языческого бога или богиню, как бы мы ни превозносили совершенство его мастерства, должен остаться в памяти потомков, в то время как художник, его современник, который создал самые красивые и изящные здания всех времен, которые в своей славе были гордостью своего народа, а в своем упадке и разрушении все еще остаются камнями, привлекающими паломников из самых отдаленных стран, забыт и, кажется, лишен почти самого скромного упоминания. Разве нельзя сказать о греческих архитекторах, равно как и о греческих скульпторах, что под магией их прикосновений "камни прыгали в форму, а скалы начинали жить"? Не были ли воздвигнуты ими храмы во всей гордости превосходящей красоты, которая искушала лаской скульптора на фризе и фронте, и которая давала приют тем произведениям скульптурного искусства, о которых так ярко вспоминает Шекспир, когда проводит аналогию:

"Они не произносили ни слова.

Но, как немые статуи или бездыханные камни,

Смотрели друг на друга и смертельно бледнели".

имеют такое же право подарить бессмертие своим создателям, как и произведения других отраслей искусства, пусть и конкурентоспособные, своим авторам? И все же историки и биографы своего времени упоминают о греческих архитекторах так случайно и безразлично, что мало или ничего нельзя найти, чтобы утолить то желание узнать о них лично, которое вполне может пробудить интерес к их великим достижениям.

Если бы мы не знали, что это не так, мы могли бы подумать, что они тоже были похожи на бедного архитектора, о котором говорит Гете: "Он занят тем, что пыжится, используя всю роскошь своей фантазии, в залах, из которых он должен быть навсегда исключен, и проявляет свою изобретательность, создавая максимальные удобства в квартирах, которыми он не должен пользоваться". Но не похоже, чтобы в отношении греческих архитекторов применялась какая-либо социальная дискриминация, чтобы бросить тень на их настоящую или будущую славу.

Распространено мнение, что великие здания древнего мира строились очень долго - на их возведение уходили многие десятилетия, а иногда и сотни лет. Если бы это было правдой, это могло бы в какой-то мере объяснить ту безвестность, в которой пребывают их архитекторы, поскольку первоначальный проектировщик здания мог быть забыт до того, как последний из его преемников закончил начатую им работу. Но это не совсем так. Даже пирамида Хеопса, это колоссальное чудо творческого гения человека, как нам сообщают некоторые власти, была построена всего за тридцать лет, десять из которых были отданы на строительство дороги, ведущей к месту возведения пирамиды, для более удобной обработки огромных каменных блоков, которые должны были использоваться. Храмы и общественные здания Греции и Рима, как правило, не строились долго: обычно их возводили и заканчивали в течение влиятельного периода карьеры государственного деятеля или правления одного императора. Конечно, были и исключения из этого правила, как, например, храм Аполлона в Дельфах, храм Дианы в Эфесе и храм Юпитера в Афинах; но почти во всех подобных случаях можно обнаружить, что храмы были разрушены и перестроены в течение долгого промежутка времени, который, как предполагается, прошел с момента закладки их фундамента до того момента, когда их снова обнаружили во всех отношениях завершенными сооружениями; Или, если они не были разрушены и работа была начата заново, то задержка была вызвана каким-то политическим влиянием, которое способствовало сдерживанию непрерывного продолжения работы, что подразумевает отсутствие задержки со стороны первоначальных строителей. Но даже в большинстве таких случаев имена различных архитекторов, которые время от времени были связаны с работой, по крайней мере, известны, если их биографии не записаны более полно.

В целом можно сказать, что и греки, и римляне были быстрыми строителями, если принять во внимание размеры их сооружений. Особенно это касается времени Перикла, если верить свидетельству Плутарха: "Каждый архитектор стремился превзойти великолепие замысла изяществом исполнения, и все же самым замечательным обстоятельством была быстрота, с которой они [здания] были завершены. Многие здания, каждое из которых, казалось, требовало труда нескольких веков, были закончены во время правления одного преуспевающего человека". И великий биограф также добавляет: "... Поэтому у нас есть еще больше оснований удивляться тому, что сооружения, воздвигнутые Периклом, были построены в столь короткий срок и, тем не менее, построены на века, ибо каждое из них, как только было закончено, имело почтенный воздух древности; так что теперь, когда они состарились, они имеют свежесть современного здания. На них распространяется цветение, которое сохраняет их облик незапятнанным временем, как будто они одушевлены духом вечной молодости и неувядающей элегантности".

Еще одно ошибочное представление заключается в том, что скульпторы древности были также архитекторами. Есть случаи, когда, как итальянец Михаил Анджело, выдающийся скульптор Греции или Рима, делал архитектуру одним из своих достижений, но их не так много, как предполагается, и правило, кажется, обратное: что скульпторы древности не имели технических знаний об архитектуре, и что эти искусства были столь же четко практикуемыми профессиями в ранние времена, как и в наши дни.

Остается представить еще только одну причину безразличия к ранним архитекторам со стороны современных им писателей и публики, которая так хорошо выражена английским историком при обсуждении Колизея в Риме, что ее вполне можно процитировать в качестве типа оправдания, предлагаемого апологетами того же класса: "До нас не дошло имя архитектора, которому была поручена великая работа по строительству Колизея". Древние, похоже, сами рассматривали это имя как вопрос, не представляющий особого интереса; да и вообще они обычно не заботились о том, чтобы указывать авторство своих самых прославленных зданий. Причина очевидна. Формы античного искусства в этой области были почти полностью условны, а рамки дизайна, в которых они выполнялись, давали мало места для проявления оригинального вкуса и особого характера..... Только в периоды эклектики и Ренессанса, когда вкус архитектора имеет более широкие рамки и может вести глаз, а не следовать за ним, интерес вызывает его личная заслуга. Так, Колизей, наиболее заметный тип римской цивилизации, памятник, разделяющий восхищение незнакомцев в современном Риме и собор Святого Петра, остается безымянным и не имеющим родителей, в то время как каждый этап в строительстве великого христианского храма, творения современного возрождения, с ревнивой тщательностью присваивается его особым претендентам". Другими словами, ученик - более подходящий художник, чтобы пробудить личный интерес тех, кто восхищается его работами, чем его мастер; а возрожденная имитация имеет большее значение для публики, чем оригинальная модель. Если бы это было так, то почему Колизей, "наиболее заметный тип римской цивилизации", на котором паломники Севера, как нам сообщает Гиббон, основывали долголетие самого Рима, когда в своем грубом энтузиазме они дали выражение пословице: "Пока стоит Колизей, будет стоять Рим; когда Колизей падет, падет Рим; когда падет Рим, падет мир", должен *разделять* восхищение незнакомца с собором Святого Петра? Не следует ли подчинить его христианскому собору Браманте, Рафаэля и Михаила Анджело? Нет ли в этом аргументе оттенка *reductio ad absurdum*? Подобные рассуждения не кажутся вполне очевидными и по другим основаниям. Если дело в том, что древние считали имена своих архитекторов малоинтересными, а их здания - совершенно обычными, то почему Витрувий говорит о четырех главных храмах Греции как о "вознесших своих архитекторов на вершину славы"? Почему Рёкус и Теодорус, Иктин, Мнесикл, Динократ, Детриан, Аполлодор и многие другие архитекторы, о которых будет подробнее сказано позже, упоминаются в древней истории с большей или меньшей степенью косвенности, а не только в связи с их работами - все они условны, но и благодаря их индивидуальным заслугам, в то время как архитекторы зданий, которые больше всего отклонялись от этой условности, как в плане, так и в деталях, как, например, Эрехтей, оригинальный Одеон Перикла и даже сам Колизей, где:

"Крепкие дорические колонны образовали прочное основание,

Коринфский венец - высшее пространство,

И все внизу - сила, и все вверху - изящество".

затерялись в океане забвения?

Не упускают ли наши современные авторы из виду тот факт, что архитекторы их собственного века, как правило, разделяют то же самое народное равнодушие, и что период возрождения не является исключением из периода зарождения; что один унаследовал от другого не только формы и принципы своего искусства, но и такое же пренебрежение к своим художникам?

Так это или нет, но факт остается фактом, и его следует принять с терпением или нетерпением, как нам угодно, что древние писатели мало что сохранили для нас в отношении своих архитекторов. Однако из этого общего правила есть два довольно заметных исключения - лидиец Павсаний и римлянин Витрувий Поллион.

Павсаний жил в конце второго века после Рождества Христова. Он был великим путешественником и внимательным наблюдателем, его наблюдения ограничивались в основном произведениями искусства, такими как общественные здания, храмы и статуи, о которых он упоминает прямым и простым языком. Он посетил большинство греческих государств в время, когда эта страна все еще была богата своими сокровищами искусства, и то, что он рассказывает о том, что он там видел, указывает на то, что, хотя он ни в коем случае не был критиком или знатоком, он все же был верным и подробным регистратором того, что привлекало его вкус или возбуждало его любопытство.

Витрувий, однако, был не только писателем об архитектуре, но и профессиональным архитектором, жившим в Риме примерно на столетие раньше Павсания, или во времена Августа. Он практически единственный писатель своего времени, который донес до нас техническую информацию о древних зданиях. Витрувий написал свои трактаты по архитектуре в очень зрелом возрасте и, судя по всему, в защиту чисто греческих образцов, которые даже в то время подвергались порче. Откровенность, с которой он надеется на славу благодаря своей книге и разоблачает свою бедность, а также непрофессиональную практику своих братьев-архитекторов, - не самая привлекательная черта его рассуждений: "Но я, Цезарь, - восклицает он, - не стремился накопить богатство, занимаясь своим искусством, довольствуясь небольшим состоянием и репутацией, чем желая изобилия, сопровождаемого недостатком репутации. Правда, я приобрел совсем немного, но все же надеюсь с помощью этой публикации стать известным потомкам. Не удивительно и то, что меня знают немногие. Другие архитекторы просят о работе, но мои наставники внушили мне, что уместно просить, а не требовать, чтобы мне доверили, так как бесхитростный человек будет краснеть и испытывать стыд, прося об одолжении; ведь ухаживают за теми, кто оказывает услугу, а не за теми, кто ее получает. Что должен заподозрить тот, кто просит другого доверить ему расходование своих денег, кроме того, что это делается ради выгоды и обогащения? Поэтому древние доверяли свои работы только тем архитекторам, которые были из хорошей семьи и хорошо воспитаны, считая, что лучше довериться скромному, чем дерзкому и заносчивому человеку. Эти художники наставляли только своих собственных детей или родственников, заботясь об их честности, чтобы имущество было надежно передано в их руки. Поэтому, когда я вижу, что эта благородная наука находится в руках неученых и неумелых людей, не только не знающих архитектуры, но и всего, что касается зданий, я не могу винить собственников, которые, полагаясь на свой ум, сами являются архитекторами; поскольку, если дело должно вестись неумелыми людьми, то, по крайней мере, больше удовольствия доставляет выкладывание денег в свое удовольствие, а не в удовольствие другого человека".

Витрувий также воплотил в своих книгах по архитектуре многое из того, что было написано до него его братьями-профессионалами из Греции и Рима, и таким образом сохранил то, что в противном случае могло быть полностью утрачено.

Ссылки на этих двух писателей были сделаны с некоторой конкретностью по той причине, что в ходе работы над этим томом их будут цитировать больше, чем других, но не следует считать, что только они ответственны за все знания, дошедшие до нас о греческих и римских архитекторах, какими бы скудными и неудовлетворительными они ни были.

Хотя было показано, что историки и биографы Древней Греции не пытались относиться к архитекторам с особой благосклонностью, было бы несправедливо, однако, завершить эту главу без цитаты из Гомера, чтобы доказать, что ложь, по крайней мере, могла причислить их к тем, кто, служа людям в самом высоком смысле, имел право на необычное гостеприимство:

"... Какой человек когда-нибудь

пригласить в свой дом незнакомца, если только

если он не из тех, чья должность

Служить народу, будь то провидец, или пиявка,

или архитектор, или поэт, вдохновленный небесами,

Чью песню с радостью слушают?..."

ПЯТНАДЦАТЬ:

[1] Существует старая церковная традиция, которая вызывает большие сомнения, что архитектором Колизея был христианин по имени Гауденций, который принял мученическую смерть на его арене, и что тысячи евреев внесли свой вклад в его возведение.

ГЛАВА II.

Мифические и архаические архитекторы и строители.

История не проникает так глубоко в самые ранние летописи рас, населявших полуостров Пелопоннес, чтобы не показать их превосходство в качестве строителей; она также не следует за древнегреческим народом на протяжении долгих веков, охватывающих его развитие и упадок, чтобы не обнаружить их на всех этапах, через которые они прошли, оставив хотя бы некоторые из своих стен, храмов или памятников, чтобы противостоять разрушениям всех времен и разлагающему влиянию стихий. Поэтому они строили не только хорошо, но и, возможно, лучше, чем знали, и доказали, что если творения их интеллекта были бессмертны, как мы знаем, то творения их рук не были совсем уж бренными.

Пеласгические племена, которые первыми, по некоторым данным, населяли Грецию, были великими строителями стен и мастерами оборонительной архитектуры в те ранние века. И хотя мы не знаем имен отдельных архитекторов, перед нами все еще находятся их расовые работы, свидетельствующие о том, что кем бы ни были эти архитекторы, они прекрасно знали свое дело. На Афинском Акрополе сохранился лучший пример пеласгической

настенной росписи в укрепленной подпорной стене, которая окружает его и которую иногда называют в честь расы, построившей ее, Пеласгикумом.

Некоторые власти также утверждают, что пеласги были первоначальными архитекторами и строителями "Длинных стен", соединявших Афины с морскими воротами, и тех частей перибола, которые не были подлинной работой строителей при Фемистокле и Кимоне, а также последующих архитекторов, которые будут упомянуты далее.

Циклопы, принадлежавшие к пеласгическим временам, были также замечательными строителями стен, давшими свое имя своеобразной фресковой работе в оригинальной манере и обладавшими свойствами большой прочности и выносливости. Развалины домов и других построек, возведенных ими, были найдены также в Тирии и Микене, на равнине Аргоса.

Говоря о крепостной стене в Тирии, Павсаний описывает ее как "сложенную из неотесанных камней, каждый из которых настолько велик, что упряжка мулов не может расшатать даже самый маленький"; а о Микенах, более важном городе на небольшом расстоянии от Тирии, где доктор Генрих Шлиман раскопал круглую сокровищницу Атрея и другие свидетельства циклопической архитектуры, Еврипид задает вопрос: "Называете ли вы город Персея творением рук циклопов?".

Современные археологи склоняются к мнению, что циклопические строители были не одноглазыми гигантами, с которыми Улисс столкнулся в своих странствиях, как предполагалось в гомеровских легендах, а совершенно другим фракийским племенем, которое получило свое название от царя Циклопа. После изгнания из Фракии, где они жили, они переселились на Крит и в Ликию; оттуда они последовали за судьбой Прхета и обеспечили ему защиту в виде гигантских стен, которые они построили против Акрисия, его брата-близнеца, который был очень ссорен, как не часто бывает с братьями-близнецами.

Эти циклопические стены, которые до сих пор можно найти по всей Греции, как уже говорилось, а также в некоторых частях Италии, были сделаны из огромных, необработанных многоугольных камней, иногда двадцати или тридцати футов шириной, наваленных друг на друга без цемента, часто неравномерно, с меньшими камнями, заполняющими промежутки, но иногда в регулярных горизонтальных рядах. На самом деле, существует не только несколько видов этих стен, но и несколько эпох, в которые они были построены.

Однако мы не собираемся обсуждать характер и масштабы пеласгийских и циклопических построек, достаточно напомнить, что пеласги в целом были не только прародителями большинства ранних архитектурных памятников Восточной Европы, но и искусны в искусствах и сведущи в баснях о богах, завещав своим детям, грекам, как религиозные обряды, так и многие искусства. Остается только добавить, что они были настолько тесно связаны со строительным искусством, что считается, что само их название произошло от их главного занятия, так как считается, что термин "пеласги" может быть истолкован как "строители камней" или "камнерезы".

В этом упоминании о пеласгах как строителях с самого начала было сказано, что имена отдельных архитекторов среди них неизвестны; возможно, это было несправедливо по отношению к Иакусу, если его можно причислить к архитекторам, и который классифицируется как пеласг, хотя и имеет божественное происхождение.

Эак был сыном Юпитера от Эгины, дочери речного бога Асопа, и, как и циклопийцы, был особенно сведущ в строительстве стен. Он был, как , очень справедливым и благочестивым

человеком или мифом, которого часто призывали держать весы правосудия не только между смертными, но и бессмертными. Он родился на острове Эгина, где временно жила его мать, в честь которой он и был назван. На момент его рождения остров был необитаем. Это очень неприятное для матери и сына состояние изоляции было быстро исправлено Юпитером, который превратил обитавших там муравьев в людей, поставив над ними царем Эака.

Эак всегда поддерживал самые лучшие отношения с богами, всячески умиловляя их, и в конце концов стал их большим любимцем. Его влияние в небесных кругах было настолько сильным, что однажды, когда Греция страдала от засухи, вызванной совершенным убийством, дельфийский оракул объявил, что единственный человек, который может помочь в сложившейся ситуации, - это Эак. К нему обратились и убедили обратиться к богам с просьбой о помощи. В результате его прошение было удовлетворено. После этого Эак воздвиг храм Зевсу Панхеллению на горе Панхелленион, чтобы выразить свою благодарность и, возможно, чтобы сохранить себя в том положении, в котором он мог бы снова нарушить доброту своих небесных друзей в будущем, если возникнет такая необходимость.

Эак окружил свой остров высокими стенами, чтобы защитить свой народ от пиратов. Вероятно, эти стены вызвали восхищение Аполлона и Нептуна и побудили их прибегнуть к профессиональным услугам своего строителя, чтобы тот помог им возвести стены Трои. Но здесь Эакуса постигла неудача, ведь как один алмаз можно точно оценить только в сравнении с другим алмазом, так и Эакус, каким бы успешным он ни был как строитель стен сам по себе, оказался вне конкуренции, когда вступил в соревнование с оккультными знаниями Аполлона и Нептуна.

Рассказывают, что когда строительство троянских стен было завершено, появились три дракона и бросились на них, чтобы проверить их прочность. Двум драконам, атаковавшим те части стен, которые возводили небесные сподвижники Эака, проломили головы, а тот, что налетел на смертную часть работы, проделал в стене дыру, которая впустила его в город. Аполлон сразу же предсказал, что Троя в конце концов падет от рук Эакидов, и это пророчество, конечно же, сбылось. Имела ли эта неудача какое-то отношение к будущему Эака или нет, сказать трудно, но факт остается фактом: после смерти он стал одним из трех судей в Аиде, в особой юрисдикции которого находились европейцы, что неизбежно обеспечило ему чрезмерную занятость до конца времен.

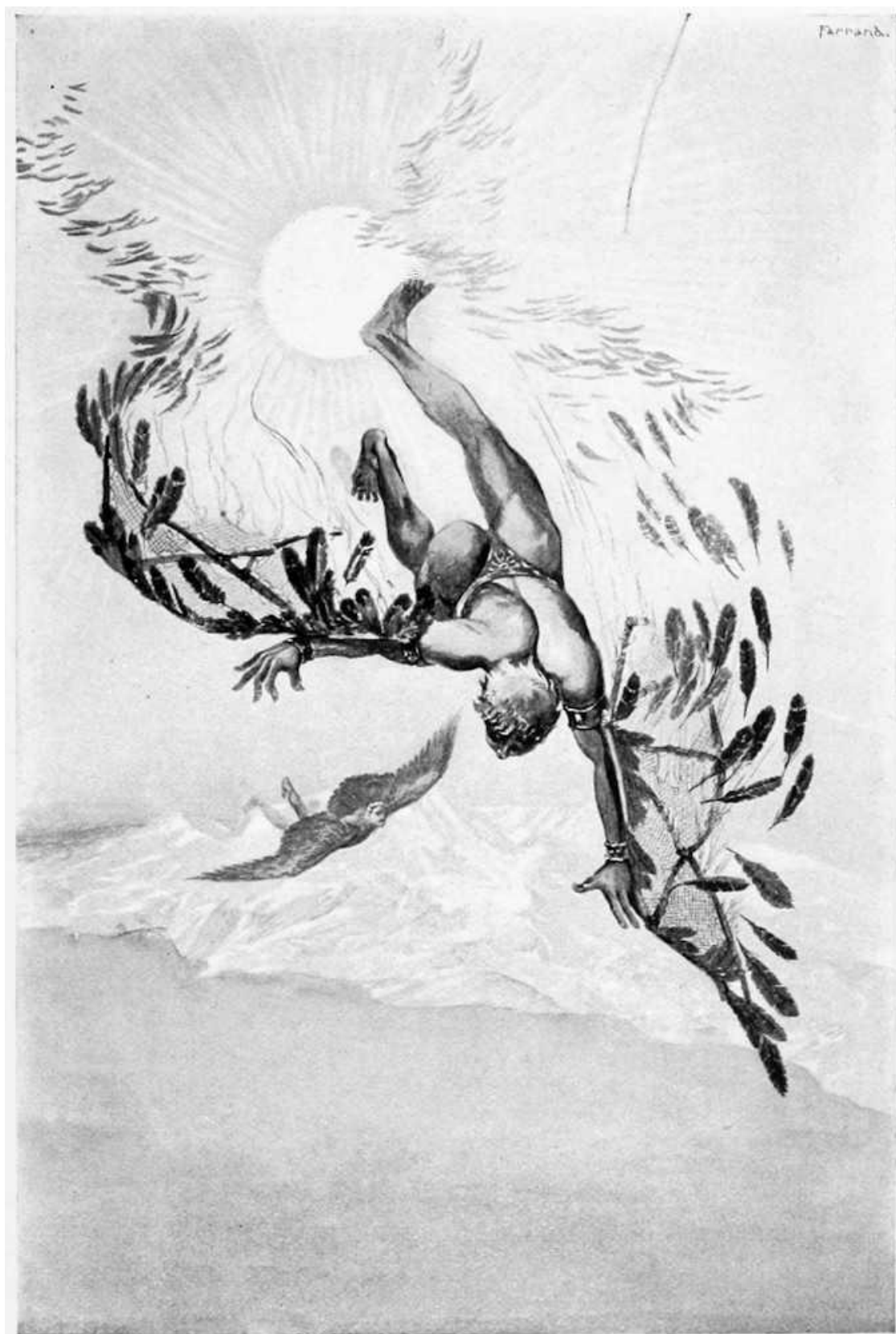
При наличии у народа столь большого и разнообразного набора божеств, отвечающих всем возможным потребностям человека и оттенкам его стремлений, было бы странно, если бы среди греческих богов не нашлось какого-нибудь мифического или легендарного персонажа, который бы руководил архитектурой, если не как отдельным искусством, то, во всяком случае, в ассоциации с некоторыми из родственных ему направлений. Греки не пренебрегали такой необходимостью, и великий Дейдалус, олицетворяющий раннее зарождение архитектуры, а также скульптуры и резьбы по дереву, как нельзя лучше подходит для этого случая.

Дейдалус, как и большинство его духовных родственников и соратников, прожил жизнь, полную романтики и приключений, не обошедшуюся без трудностей и испытаний. Он был либо коренным афинянином, либо критянином - этот вопрос вызывает некоторые споры, как и другой, связанный с его происхождением. Пожалуй, достаточно знать, что Дедал процветал в эпоху Миноса и Тесея и был в большей или меньшей степени введен в легенды, связанные с этими двумя ранними героями.

Именно на Дедале лежит ответственность за первое внедрение ревности в личность художников, порок, от которого, кстати, они так и не смогли избавиться с его времен до наших дней. Дейдалус был довольно сильно подвержен этой злосчастной черте, и именно ее раннему проявлению обязана большая часть его последующих несчастий. Именно в связи с его преданностью скульптуре его ревность впервые вовлекла его в неприятности. Он стал очень искусным резчиком и взялся обучать этому искусству своего племянника Пердикса. В свое время под чутким руководством дяди Пердикс тоже стал искусным и в минуту вдохновения, как говорят, изобрел очень полезный инструмент механика - пилу. Именно это и взволновало Дедала, который в порыве ревности сбросил племянника с пеласгических стен Акрополя, убив его, как он предполагал, мгновенно.

За это недостойное и жестокое проявление зависти Дейдала, конечно же, приговорили к смерти, но ему удалось спастись и улететь на Крит. Там его профессиональная репутация опередила его, и он заручился дружбой царя Миноса. На Крите он развил свои скрытые архитектурные способности и построил очень сложное и запутанное жилище для отвратительного чудовища Минотавра, известное с тех пор как знаменитый лабиринт в Кноссе. История о том, как Тесей при попустительстве Ариадны, очаровательной дочери Миноса, убил это чудовище, - одна самых захватывающих мифологических легенд, и она хорошо знакома.

О том, как именно Дедал навлек на себя недовольство Миноса, ранние источники не говорят однозначно. Похоже, что он был каким-то образом связан с созданием деревянной коровы, а также с Пасифаей, женой Миноса, и даже с рождением ужасного Минотавра. Возможно, на этот раз Минос стал ревновать. Как бы то ни было, но дружба, существовавшая между Дейдалом и царем, в конце концов стала натянутой, и первый был вынужден бежать из страны, что он и сделал в буквальном смысле слова, так как царь Минос захватил все корабли на побережье острова, отрезав, таким образом, единственное средство для бегства. Однако архитектор обладал большой изобретательностью и изобретательским гением, даже в большей степени, чем племянник, которого он сбросил в афинскую пропасть, и с помощью нескольких перьев, небольшого количества воска и Пасифаи, которая тайно оказала ему помощь, он изготовил пару крыльев для себя и еще одну пару для своего сына Икара, который был с ним в то время. Таким образом, становится ясно, что первые летательные аппараты были изобретены архитектором.



ПОЛЕТ ДЕЙДАЛА И ИКАРА.

Когда отец и сын отправились на Сицилию через Эгейское море , подобно паре огромных птиц, Дейдал летел консервативно и осторожно, стараясь не подниматься слишком близко к

солнцу , где, как полагали древние, было очень жарко; Но Икар, с духом молодости и наслаждением от восторга, вызванного новизной его способа передвижения, прислушался к протестам отца и, подражая Аполлону, взлетел так высоко, что солнце растопило воск в его крыльях. Его перья облетели, и он упал в волны внизу. Он утонул, и та часть Эгейского моря, в которую он упал, впоследствии была названа Икарийским морем в память об этом несчастном случае, который Дарвин так хорошо описал в стихах:

"...С тающим воском и ослабленными струнами

Погрузился незадачливый Икар на неверных крыльях;

Он мчался по испуганному воздуху,

С искаженными конечностями и взъерошенными волосами;

Его разбросанное оперение плясало на волнах,

И скорбящие nereиды украсили его могилу в воде.

Над его бледным телом распустились жемчужные морские цветы,

И устилали пунцовым мхом его мраморное ложе;

Ударил в коралловые башни его колокол,

И широко в океане прозвучал его звонкий колокол".

Дедал, который не мог остановиться, чтобы спасти своего сына, продолжал неуклонно следовать своим курсом и, не пытаясь экспериментировать со своими хрупкими крыльями, наконец, благополучно приземлился в Сицилии, где он снова обосновался, профессионально, под королевским покровительством Кокалуса, короля сиканов. Здесь он отлично справлялся со своими обязанностями, пока царь Минос, его старый враг, не обнаружил его и не начал снова доставлять ему неприятности. Минос, узнав, что Дедал находится в Сицилии, отправился с большим флотом на этот остров, но, к счастью для архитектора, его враг был убит сразу после прибытия Кокалусом или его дочерью. Тем временем Дедал, предвидя подстерегающие его неприятности, снова совершил побег, на этот раз в Сардинию, где задержался на некоторое время, но в итоге посетил другие страны, в частности Египет.

Таковы основные факты карьеры Дейдала, содержащиеся в ранних легендах, но более поздние греческие авторы рассказывают гораздо более причудливую и неправдоподобную историю его жизни, верить которой нет острой необходимости, поскольку упомянутая достаточно причудлива и, вероятно, более достоверна. Они, в частности, говорят, что Дедал был астрологом и обучил этой науке своего сына, который, воспарив над простыми истинами, потерял рассудок и утонул в пучине трудностей.

Возможно, Дейдалус был астрологом, а возможно, и кем-то другим, но в том, что он был архитектором, сомневаться не приходится, поскольку ему приписывается так много построек. Среди его работ можно упомянуть Колимбетру, или водохранилище в Сицилии, из которого река Алабон впадала в море; другой неприступный город близ Агригентума, в котором находился царский дворец Кокалуса; еще одну пещеру на территории Селинуса, в которой пар, возникающий от подземного огня, принимался таким образом, чтобы служить для паровой бани. Он расширил вершину горы Эрикс для фундамента храма Венеры, и, как говорят, был автором храмов Аполлона в Капуе и Куме, а также храма Артемиды Бритомартис

на Крите. В Египте он был архитектором очень красивого пропилея, или притвора, к храму Гефеста в Мемфисе, за что был вознагражден разрешением воздвигнуть в нем статую самого себя, работы его собственных рук.

Как скульптор он также выполнил множество произведений искусства, но архитектурная сторона его карьеры может быть рассмотрена только здесь. Однако не будет лишним упомянуть о некоторых изобретениях, приписываемых ему в помощь механику.

Утверждается, что он был искусным плотником, обученным этому ремеслу Минервой, и что именно он создал топор, отвес, шнек и клей.

На самом деле Дедал, похоже, олицетворял собой самое раннее греческое искусство, а его имя, которое в переводе означает "изобретательный" или "находчивый", обозначает тот период в Греции, когда с помощью инструментов и механических приспособлений неодушевленным предметам придавали форму и выражение.

Когда Дедал сбросил своего племянника с высоких стен Акрополя и, естественно, подумал, что убил его - афинский народ, как видно, разделял это мнение, - он сильно ошибся, потому что Минерва, богиня-покровительница города, понимая, какой большой ошибкой было бы позволить столь яркому и многообещающему юноше уйти на раннюю смерть, применила свою магию и спасла его, превратив упавшего ремесленника в птицу, которой дали имя "Пердикс", или, в переводе, куропатка.

Пердиксу, который был особенно искусен в работе с деревом, приписывают, помимо изобретения пилы, которую ему подсказал хребет рыбы или зубы змеи - трудно сказать, что именно, - долото, компасы и гончарный круг. Изобрел ли он что-нибудь из этого после того, как превратился в куропатку, - еще одна мифическая неопределенность, но, скорее всего, нет, так как его изменившееся состояние и перья сделали бы его очень неудобным для этого, хотя в те времена почти все было возможно.

Пердикс у некоторых авторов называется также Талосом, а Павсаний упоминает его под другим именем - Калос, и сообщает, что после смерти он был похоронен где-то на дороге, ведущей от театра в Афинах к Акрополю.

Было бы интересно, но, конечно, не входит в рамки этой книги, упомянуть всех мифических персонажей архаического или раннего периода греческого искусства, которые в той или иной степени, более или менее отдаленно, были ответственны за особые черты художественной обработки, украшавшие здания того времени, как, например, Дибутадес, который первым сделал маски на краях водосточной плитки. Дибутадес был скульптором, и идея, которую он выдвинул, как говорят, была подсказана ему, когда он увидел, как его дочь обводит линии профиля своего возлюбленного по тени, которую тот отбрасывал на стену. Он заполнил эти линии глиной и, придав ей форму лица, подарил миру искусство лепки.

Среди художников, относящихся к дейдалийскому, или легендарному, периоду Греции, которых можно более четко отнести к архитекторам, были, однако, Поликрит, имевший отношение к строительству города Танагры Поэмандром, и Птерас, который, как предполагается, был архитектором второго храма Аполлона в Дельфах. По легенде, первый храм был сделан из ветвей дикого лавра из Темпе, а второй Птерас построил из воска и пчелиных крыльев - довольно недолговечного строительного материала, как можно предположить. Евхеир, живописец, и Херсифрон и Смилис, архитекторы и статуи, также относятся к этому традиционному периоду и являлись представителями мастерства в своих искусствах.

Однако все эти имена, хотя и предполагается, что изначально они были чисто мифологическими, впоследствии, вероятно, были приняты или даны смертным, которые были особыми экспертами в конкретной отрасли искусства, на которую указывало взятое имя. Эти люди, чтобы усложнить ситуацию, несомненно, запутались в ранних мифологических историях и, в конце концов, полностью потеряли свою идентичность или настолько, что стало совершенно невозможно отделить факт от вымысла в соответствующих случаях.

Иллюстрацией такой путаницы могут служить архитекторы Рхекус и Теодорус, которые имели отношение к строительству храма Геры на Самосе, поклонение которой прославило Самос, и которые, совместно со Смилисом, были архитекторами лабиринта на Лемносе.

Писатели, упоминающие этих художников, довольно многочисленны, и они настолько расходятся в датах и путают рассказы об их карьере и достижениях, что трудно вычленив из создавшейся путаницы хоть что-то похожее на удовлетворительную историю. Однако наиболее вероятный вывод, который был сделан, заключается в том, что Рик процветал около 640 года до н. э. и был сыном Филея Самосского; что Теодор, архитектор, был его сыном, и что другой Теодор, скульптор, которого иногда принимают за архитектора, был племянником архитектора Теодора, сына Телекла, также талантливого скульптора, и внуком Рика.

Храм Геры, упоминаемый как работа отца и сына, был триста сорок четыре фута в длину и сто шестьдесят футов в ширину, и, согласно "Древностям Ионии", представлял собой декастиль, диптерическое сооружение, или двойной ряд колонн, состоящий из десяти колонн в каждом ряду. Павсаний считает, что храм был очень древним, что следует из статуи Геры, которая находилась в нем и была сделана Смилисом из дерева, как и все ранние статуи Греции.

Лемнийский лабиринт, по словам Плиния, состоял из пятидесяти колонн и бесчисленных статуй, а также имел очень примечательные массивные ворота, расположенные так деликатно, что их мог открыть или закрыть даже ребенок. Современные путешественники с трудом находят какие-либо следы этого лабиринта, хотя мало кто сомневается, что он когда-то существовал. Его не следует относить к более провидческим лабиринтам, в которых был заперт Минотавр.

Утверждается, что Рёкус и Теодорус первыми изобрели искусство отливки статуй из бронзы или железа, но поскольку это искусство было известно до их времени финикийцам, вероятно, они были ответственны не более чем за его внедрение в Грецию. Вероятно, это относится и к другим ранним мифическим персонажам Греции, которым приписывают некоторые изобретения в искусстве, которые, как выяснилось впоследствии, существовали гораздо раньше их времени в Египте или других местах.

Теодору также приписывают, что он был архитектором старого Скиаса в Спарте, и что он посоветовал использовать древесный уголь под фундаментом храма, посвященного Артемиде, в Эфесе, как средство против сырости на месте строительства. Теодорус был большим поклонником своего отца и храма Геры, который они построили вместе. Он подтвердил свою высокую оценку последнего, написав книгу с его описанием.

Что касается Смилиса, который относится к мифическому периоду, и чье имя в переводе означает "нож для резьбы по дереву" или "резец скульптора", то ему также приписывают, что

он первым придумал искусство лепки из глины. Его можно отнести скорее к скульпторам, чем к архитекторам, но он уступает Дейдалу. Фактически, его единственной связью с архитектурой, согласно Плинию, было участие в строительстве лабиринта на Лемносе вместе с Рхеком и Теодором. Возможно, что и здесь он работал скорее как скульптор, чем оказывал профессиональную помощь как архитектор.

Павсаний упоминает ученика Теодора Самосского, который, судя по всему, добился значительных успехов и как архитектор, и как скульптор, но особенно в последнем качестве. Его имя - Гитиадас, а место рождения - Лакедемон, где он процветал около 724 года до н. э., как утверждают одни власти, но, по мнению других, гораздо позже. Архитектурным произведением, за которое ему приписывают заслуги, был храм Афины Полионхос в Спарте, который, как утверждается, был построен полностью из бронзы. В нем также находилась бронзовая статуя богини работы самого Гитиадаса и множество барельефов, изображающих труды Геракла, подвиги Тындаридов, Гефест, освобождающий свою мать от оков, нимфы, вооружающие Персея для похода против Медузы, и другие мифологические сюжеты, выполненные в том же металле. Такое широкое использование бронзы навело на мысль о названии "Медный дом", которое и было дано храму. Похоже, что Гитиадас обладал и другими способностями и служил Минерве с равным успехом как поэт, сочиняя стихи на дорийском диалекте.

Еще более странное *сочетание* фактов и басен, гипотез и догадок, небесных и земных биографий можно найти в рассказах братьев Агамеда и Трофония, которые были архитекторами великого храма Аполлона в Дельфах и сокровищницы Гириея, царя Гирии в Беотии.

Храм прекрасного и совершенного сына Юпитера и Латоны, бога музыки и пророчества, а также других равных или менее значимых вещей, был четвертым, возведенным на том же месте на горе Парнас, в древнем городе Дельфы, известном древним поэтам как Пифо, что происходит от имени змея Пифона, которого убил Аполлон. В этом храме, который был первым из четырех, построенных из камня, а остальные были сооружены из ветвей лаврового дерева и других столь же скоропортящихся материалов, обитал очень почитаемый и часто посещаемый Дельфийский оракул. Считалось, что место в храме, откуда исходил пророческий пар, вдохновлявший жрицу на второе зрение, - это центральная точка земли, где встретились и упали два орла, посланные Юпитером для определения этой точки.

Пифия, жрица Аполлона, из уст которой звучали оракулы, сидела на священном треножнике, установленном над отверстием, из которого выходил пар, и произносила свои мудрые слова в прозе или поэзии, в зависимости от случая. Если в прозе, то ее предсказания сбывались немедленно, а если в стихах, то должно было пройти некоторое время, прежде чем они могли исполниться. Пифия не всегда была на посту, но к ней можно было обратиться только в определенные дни в месяц Бусий весной.

Нет никаких сомнений в том, что она сделала несколько очень замечательных пророчеств, но, увы, также известно, что, подобно некоторым политическим оракулам этих дегенеративных времен, ее пророческое видение нередко оказывалось под влиянием "предыдущей беседы". В этом смысле примечателен случай, в который оказались втянуты Алемейониды, которые по политическим соображениям восстановили тот же храм после того, как он был разрушен пожаром в 548 году до н. э., как мы увидим позже.

Но мы отклонились от темы. Некоторые утверждают, что Агамед был сыном Стимфала, которого убили и разрубили на части, и внуком древнего предка аркадян Аркаса, который, в свою очередь, был сыном Зевса. Другие говорят, что отцом Агамеда был Аполлон, а его

матерью - Эпикаста, третьи считают, что его родителями были не кто иной, как сам Зевс и Иокаста, другое имя для Эпикасты, и что Трофоний был его сыном. Однако все эти генеалогии нарушаются, если мы принимаем более вероятную, согласно которой он был сыном Эргинуса, царя Орхомена, и братом Трофония. Кстати, Трофоний, как говорят, был сыном Аполлона. Когда эти два юноши достигли зрелого возраста, они стали искусными в строительстве храмов для богов и дворцов для царей. Завоевав завидную репутацию в своей профессии, они были привлечены к планированию и надзору за упомянутыми работами.

Именно в отношении этих архитекторов приводится первый достоверный рассказ о недоразумении, связанном с профессиональным вознаграждением. Не следует думать, что, поскольку некоторые из ранних архитекторов были связаны со знатью горы Олимп, они были менее меркантильными, чем архитекторы нашего времени, или были более склонны работать бесплатно, чем их профессиональные потомки в наши дни.

Плутарх рассказывает, что Агамед и Трофоний, упорно работая над Дельфийским храмом и не получая никакой платы, начали терять веру в смертных, которые поддерживали это начинание. Все больше сомневаясь в том, что они получают вознаграждение, а возможно, и векселя или счета, они, наконец, решили обратиться непосредственно к Аполлону, во славу которого и было построено святилище.

Аполлон, к которому обращались через Дельфийского оракула, сообщил им, что у него должно быть время, чтобы обдумать вопрос. Другими словами, он не может торопиться с решением, но даст им ответ по истечении семи дней. Не исключено, что Оракул усмотрел здесь случай, когда финансовое благоразумие могло бы проконсультироваться с другой стороной перед принятием решения. Как бы то ни было, двум архитекторам было сказано, что Аполлон желает, чтобы они провели оставшееся время в "праздничном уединении". Полагая, естественно, что они находятся в благоволении бога, и не подозревая о неблагочестивом двуличии, Агамед и Трофоний принялись развлекаться в соответствии с наиболее вольным толкованием своих инструкций. В результате на исходе седьмого дня их нашли мертвыми в своих постелях - то ли от чрезмерного веселья с их стороны, то ли от двуличия оракула, никто не знает, но вывод напрашивается сам собой: поскольку они были мертвы, не было необходимости давать им профессиональное вознаграждение, которого они так настойчиво требовали.

Цицерон рассказывает эту историю немного по-другому и исключает из нее вопрос о вознаграждении. Он говорит, что они обратились к Аполлону, чтобы узнать, что, по его мнению, "лучше для человека"? Этот вопрос был гораздо проще, и Аполлону потребовалось всего три дня, чтобы ответить на него, но последствия консультации для бедных Агамеда и Трофония оказались столь же катастрофическими. Может быть, если принять во внимание все, то для человека лучше всего быть мертвым, но большинство архитекторов так не считают, и если бы Агамед и Трофоний предполагали такой ответ, то, вероятно, не стали бы задавать вопросов.

Павсаний рассказывает совсем другую легенду и связывает ее не с храмом Аполлона, а с сокровищницей Гирея, которую построили Агамед и Трофоний. Рассказ Павсания склоняется к тому, что эти архитекторы были еще более наемными, чем дает нам понять Плутарх.

Похоже, что при строительстве сокровищницы они придумали так расположить камень, чтобы его можно было в любой момент убрать с внешней стороны здания и таким образом открыть вход в хранилища. Разумеется, никто, кроме них самих, не знал об этом тайном входе. В результате, после того как здание было закончено и использовалось по

назначению, эти два жадных брата время от времени уносили изрядные порции сокровищ, которые там хранились. Вскоре король узнал, что в его сокровищнице образовалась утечка и что он быстро теряет деньги. Естественно, он был раздосадован и сильно озадачен, когда обнаружил, что замки и печати его сокровищницы остались целыми и невредимыми. Тогда он устроил ловушку, чтобы поймать вора. Что это была за ловушка, не объясняется, но через некоторое время Агамед был пойман, и Трофоний, обнаружив, что его брат попал в ловушку, отрубил ему голову, чтобы, несомненно, спасти свою собственную и предотвратить раскрытие его участия в ограблении. Однако этот небратский поступок Трофония не остался безнаказанным, и Аполлон или какой-то другой бог заставил его быть поглощенным в роще Лебадеи.

Далее Павсаний сообщает, что Эргинус, отец Агамеда, был известен как "Покровитель труда", Трофоний назывался "Питателем", а Агамед имел репутацию "Очень благоразумного". В благоразумии Агамеда, каким оно было, сомневаться не приходится.

Трофоний, судя по всему, после смерти сделал еще одну карьеру, став оракулом и ведя свои дела с того места, где он был поглощен в Лебадее. Он был особенно пророческим в вопросах, связанных с будущим. Желающих посоветоваться с ним приводили в пещеру и снабжали лестницей, по которой они могли спуститься в нее. Затем им давали информацию, которую они искали, либо с помощью глаз, либо с помощью ушей, либо с помощью тех органов чувств, которые, как казалось, лучше всего подходили для этого. Некоторые говорят, что один из этих посетителей, войдя в пещеру и получив такое обращение от оракула, вернулся и больше никогда не улыбался; но Павсаний опровергает эту историю.

Существует еще одно поверье, касающееся этих архитекторов, о котором следует просто упомянуть. Согласно ему, Агамед и Трофоний были божествами пеласгийских времен; Трофоний был дарителем пищи из лона земли, и по этой причине ему поклонялись в пещере, а Агамед не был жалким вором Павсания, а, напротив, очень щедрым персонажем, который щедро раздавал из подземных амбаров.

Параллель с историей об ограблении сокровищницы Гирея Агамедом и Трофонием Геродот проводит в отношении двух сыновей строителя сокровищницы египетского царя Рампсинита. Эти два молодых человека, похоже, тоже попали во время кражи в ловушку, которую "отец истории" описывает с большой долей косвенности.

ГЛАВА III.

Родоначальники трех орденов.

Кто был родоначальником трех великих и первичных орденов греческой архитектуры - вопрос, на который обсуждение легендарных и мифических архитекторов, которое мы вкратце рассмотрели, так и не дало ответа. Можно предположить, что, поскольку самые ранние из греческих храмов, о которых говорят как о творениях потомков богов, были выполнены в дорическом стиле, языческие божества Греции могут претендовать на некоторую долю заслуги в том, что они представили миру этот благородный дизайн. Ионический и коринфский стили, однако, еще предстоит объяснить, и поскольку есть все

основания предполагать, что они появились в архитектурном искусстве гораздо позже, нельзя утверждать, что они имеют небесное происхождение.

Витрувий, рассказывая о происхождении всех трех ордеров, более непосредственно касается рождения дорического и рассказывает историю, настолько живописную и занимательную двух других, что, признавая, насколько хорошо она может быть известна профессиональному архитектору, трудно удержаться от соблазна привести ее здесь полностью:

"Дорус, сын Эллина и нимфы Орсеиды, царствовал над всей Ахайей и Пелопоннесом и построил в Аргосе, древнем городе, на месте, священном для Юноны, храм, который оказался такого порядка. После этого в других частях Ахайи появилось множество подобных ему храмов, хотя пропорции, которые должны быть в них сохранены, еще не были установлены.

"Но впоследствии, когда афиняне по совету дельфийского оракула на общем собрании различных государств Греции отправили в Азию сразу тринадцать колоний и назначили в каждую по правителю или вождю, оставив главное начальство за Ионом, сыном Ксута и Креусы, которого дельфийский Аполлон признал своим сыном, Этот человек провел их в Азию, занял пределы Кари и построил там великие города Эфес, Милет, Миус (который был давно разрушен наводнением, а его священные обряды и суфражи переданы ионийцами жителям Милета), Приену, Самос, Теос, Колофон, Хиос, Эритрею, Фокею, Клазомены, Лебедос и Мелит. Последний, в наказание за высокомерие своих граждан, был отделен от других государств в ходе войны, взимаемой согласно указаниям общего совета; а вместо него, в знак благосклонности к царю Атталу и Арсиное, город Смирна был принят в число ионийских государств, получивших название ионийских от своего вождя Иона, после того как были изгнаны карийцы и лелеги.

"В этой стране, отведя различные места для священных целей, они начали возводить храмы, первый из которых был посвящен Аполлону Паниону и напоминал тот, который они видели в Ахайе, и они дали ему название дорического, потому что впервые увидели этот вид в городах Дории. Поскольку они хотели возвести этот храм с колоннами, но не знали их правильных пропорций и не знали, как их следует строить, чтобы они одновременно были пригодны и для переноса веса, и для создания красивого эффекта, они измерили ступню человека и, обнаружив, что ее длина составляет шестую часть его роста, придали колонне такую же пропорцию - то есть сделали ее высоту, включая столицу, в шесть раз больше толщины ствола, измеренной у основания. Таким образом, дорический ордер получил свою пропорцию, свою силу и свою красоту от человеческой фигуры.

"В соответствии со схожими представлениями они впоследствии построили храм Дианы, но в нем, в поисках новой пропорции, использовали женскую фигуру в качестве эталона; для создания более возвышенного эффекта они сначала сделали его высоту в восемь раз больше толщины. Под него они подложили основание, подобно тому, как обувают ногу; они также добавили к его столице волюты, как изящные, завивающиеся волосы, с каждой стороны, а переднюю часть украсили циматием и фестонами вместо волос. На валах они утопили каналы, напоминающие складки женского одеяния. Таким образом, были придуманы два ордена: один - мужской, без украшений, другой - с характером, напоминающим изысканность, орнамент и пропорции женщины.

"Преемники этих людей, улучшив вкус и предпочитая более стройные пропорции, назначили семь диаметров для высоты дорической колонны и восемь с половиной для ионической. Этот вид, изобретателями которого были ионийцы, получил название ионического.



ПРОИСХОЖДЕНИЕ КОРИНФСКОЙ СТОЛИЦЫ.

"Третий вид, называемый коринфским, по своему характеру напоминает изящный и элегантный облик девственницы, у которой от нежного возраста конечности имеют более тонкую форму, а украшения должны быть ненавязчивыми. Говорят, что в основе изобретения столицы этого ордена лежит следующий случай: Коринфская девственница, достигшая брачного возраста, пала жертвой жестокого расстройства. После погребения ее кормилица, собрав в корзину те предметы, к которым она проявляла пристрастие при жизни, отнесла их в гробницу, а на корзину положила плитку, чтобы дольше сохранить ее содержимое. Корзина случайно оказалась на корневище аканта, который, придавленный грузом, пустил к весне стебли и крупную листву и в процессе роста достиг углов плитки, образовав на ее концах волюты. Каллимах, которого афиняне за большую изобретательность и вкус называли Катехносом, проходя в это время мимо гробницы, заметил корзину и нежность листвы, которая ее окружала. Довольный формой и новизной сочетания, он соорудил по подсказке, полученной таким образом, колонны этого вида в стране около Коринфа".

Комментарии сэра Генри Уоттона в его "Элементах архитектуры", написанных в Англии во второй половине XVI века, к этому легендарному рассказу об источнике трех ордеров, приведенному Витрувием, достаточно привлекательны и причудливы по языку и написанию, чтобы их также можно было процитировать:

"Дорический ордер - самый серьезный из тех, что вошли в гражданский обиход, сохраняя по сравнению с теми, что следуют за ним, более *мужественный вид* и мало чем отличаясь от тосканского, который шел раньше, кроме трезвого гарнитура из *львиных голов в карнизе и триглифов и метофов* всегда во фризе..... Различить его будет делом скорее хорошей *геральдики*, чем *архитектуры*, ибо его узнают по его месту, когда он в компании, и по особенному орнаменту его *фриза*, о котором уже говорилось, когда он один..... *Ионический ордер* представляет собой некую женскую стройность; однако, говорит Витрувий, не как домохозяйка, но в приличной одежде имеет много от матроны..... Лучше всего он известен по своей отделке, ибо тело этого *столбца* вечно *перетянута*, как толстое платье. *Капитель*, одетая с каждой стороны, в отличие от женских проводов, в спиральный веночек, который они называют *ионической* волютой..... *Коринфянин* - это колумнист, развратно одетый, как придворный, и потому во многом участвующий (как и все изобретения) в том месте, где он впервые родился: Коринф был, без сомнения, одним из самых распутных городов в мире".

Что касается составного ордера, который, как уже говорилось, представляет собой смесь ионического и коринфского, то, похоже, у сэра Генри очень мало терпения. Он говорит с презрением, которое почти не пытается скрыть: "Последний - это *составной ордер*, его *название* кратко характеризует его *природу*: ведь его колонна, по сути, не что иное, как *смесь* всех предыдущих *орнаментов*, создающая новый вид скрытности, и хотя самый богатый обманом, но самый бедный в этом, что он заимствует свою красоту".

Есть и те, кто в неустанном поиске истины в ущерб чувствам и поэзии испортил бы красивую историю, которую Витрувий рассказывает об изобретении коринфской столицы, претендуя на то, что Египет является родиной этого ордера, и приписывая той форме египетской столицы, которая выпирает в сторону абакса и окружена раскрытыми листьями лотоса, роль архетипа последнего из трех греческих ордеров. Однако, на наш взгляд, в истории с Каллимахом больше вероятности, чем сходства между египетской и коринфской капителями.

Если мы примем Каллимаха в качестве создателя коринфской капители, хотя нет ни одного имени архитектора, которому можно было бы приписать изобретение дорического ордера,

мы можем с тем же успехом принять вывод, который делает Витрувий в отношении Гермогена, ионийского архитектора, который, как говорят, процветал около 600 года до н. э., и приписать ему в то же время, что он первым ввел женские пропорции и атрибуты в свое искусство и усовершенствовал, если не создал, королевский ионический ордер.

"Когда Гермогену поручили возвести храм Вакха в Теосе, - рассказывает Витрувий, - мрамор был приготовлен для одного из них в дорическом стиле; но архитектор передумал, решив, что другие пропорции, впоследствии названные ионическими, более подходят для этой цели, что почти побуждает сделать вывод, что Гермоген был изобретателем этих тонких пропорций; Он, несомненно, проявил большое мастерство и изобретательность во всех своих проектах и придерживался мнения, что священные здания не должны строиться с дорическими пропорциями, поскольку они обязывают принимать ложные и несочетаемые формы."

Еще один факт, который Витрувий не затрагивает, может указывать на Гермогена как на родоначальника ионического ордера. Он был уроженцем Алабанды в Кари, и если верно, как считают некоторые авторитеты, что волюта была ранним украшением в Малой Азии, он, несомненно, был знаком с ней; и, оценив ее изящные возможности, ввел ее в ионический ордер.

Гермоген считается одним из самых знаменитых архитекторов античности. Помимо храма Вакха, который он спроектировал для Теоса, одного из восточных ионийских городов и места рождения Анакреона, а также других известных античных персонажей, он возвел в городе Магнесия в Лидии храм Дианы в дорическом ордере. О каждом из этих храмов он написал по книге, обе из которых все еще существовали во времена Августа. В одной из них он описал храм Дианы как псевдодиптеральный, или ложный диптеральный храм, форму которого он придумал. Он называется ложным или несовершенным из-за экономии внутреннего ряда колонн на каждой из длинных сторон ячейки, при этом внешний ряд оставался. С расстояния эффект был такой же, как от двойного ряда, при этом удалось сэкономить значительные средства. Храм Вакха он описал как моноптерус, или круглый храм, не имеющий ни стен, ни ячеек, а только крышу, поддерживаемую колоннами.

Большим стремлением Гермогена, по-видимому, было желание содействовать и поощрять использование ионического ордера вместо дорического для строительства храмов. В этом мнении его поддержал Тархесий, другой писатель по архитектуре, которого можно отнести к периоду позже 470 г. до н. э., и Пифей, с которым мы еще встретимся как с одним из архитекторов гробницы Мавсола.

Хотя Витрувий упоминает о происхождении коринфского ордера в тесной связи с дорическим и ионическим, следует иметь в виду, что Каллимах, которому он приписывает коринфский ордер, был гораздо более поздним художником, чем Гермоген. Использование коринфской колонны архитектором Скопасом в храме Афины в Тегее в 396 году до н. э. привело к выводу, что Каллимах, должно быть, жил до этой даты, а тот факт, что он дал этому стилю архитектуры название "коринфский", говорит о том, что он был уроженцем Коринфа. Однако Любке в своих "Набросках по истории искусств" не отдает Каллимаху полную и неоспоримую заслугу в возникновении коринфского стиля, утверждая, что этот ордер существовал до его времени, хотя и не упоминает, когда и где. Любке интерпретирует историю о Каллимахе и корзине так, что именно он придал столице окончательное совершенство. Несколько странно и то, что, хотя Каллимах считается первым, кто разработал этот ордер, если не изобрел его полностью, нет никаких упоминаний о том, что он спроектировал какое-либо здание в коринфском стиле.

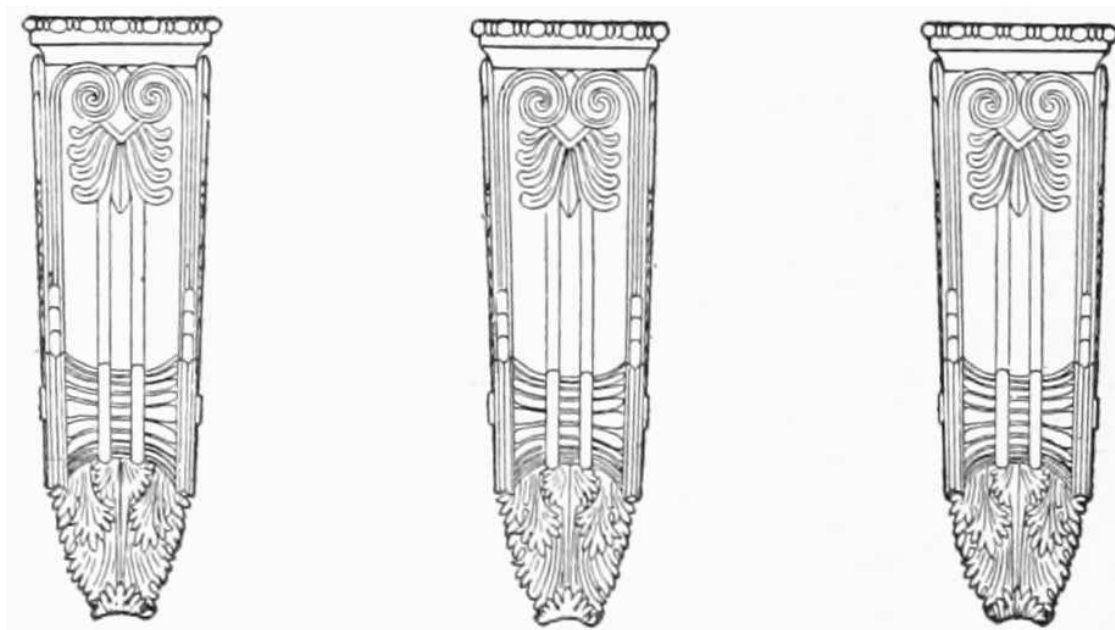
Кажется, мало кто спорит с тем, что Каллимах не был ни скульптором, ни архитектором, которого можно было бы поставить в один ряд с выдающимися художниками ранней Греции. Как скульптор, в качестве которого он наиболее известен своими работами, его стиль был скован и искусственен, что объясняется склонностью художника быть придирчивым и привередливым в исполнении. Говорят, что он неустанно занимался шлифовкой и совершенствованием и жертвовал великим и возвышенным, стремясь к излишней утонченности и чистоте. Каллимах никогда не был доволен собой, и, возможно, по этой причине другие не были довольны им, поскольку определенная степень самоуважения необходима, чтобы вызвать одобрение публики. Греки дали ему имя, основанное на его особенностях, которое Плиний перевел как "*Клеветник Су*". Его способность к изобретениям проявлялась и в других аспектах: ему приписывают изобретение искусства сверления мрамора, а Павсаний описывает изобретенную им золотую лампу, которую он посвятил Афине и которая, будучи наполненной маслом, горела ровно год, не гаснув.

О греческом народе, использующем три великих архитектурных ордера, можно сказать, что первые два - дорический и ионический - более гармонично сочетались с достоинством и благородством его национального характера. Фактически, Греция достигла вершины своей цивилизации и довела свою философию человеческого существования не только в теории, но и на практике до своих высочайших идеалов еще до того, как коринфский архитектурный ордер стал претендовать на долю в ее художественной репутации. Величественная прочность дорического и изящная чистота ионического ордера придавали совершенство архитектурного каркаса душевной силе и возвышенности идеалов эллинского народа. Они, казалось, соответствовали той философии, которая изначально проповедовалась из-под тени их фронтонов и антаблементов. Мы почти видим, как сомневающийся и озадаченный Теон выходит из дорического портика, где выступал Зенон, чтобы сравнить стоические догмы этого философа с доктринами Благоразумия, проповедуемыми в окруженном иониками саду Эпикура, философа, которому суждено было быть неправильно истолкованным и неверно истолкованным.

"Все знания полезны, - учил Эпикур, - все науки любопытны, все искусства прекрасны; но еще полезнее, еще любопытнее и еще прекраснее - совершенное знание и совершенное управление собой. Пусть человек читает небеса, разгадывает их законы и революции; пусть он погружается в тайны материи, объясняет явления земли и воздуха; пусть он знаком со всеми трудами, высказываниями и поступками умерших; Пусть он владеет карандашом Паррасия, резцом Поликлета или лирой Пиндара; пусть он будет одним или всем этим, но не будет знать тайных источников своего ума, основ своих мнений, мотивов своих поступков; Если он не владеет своими страстями; если он не очистил свое понимание от тумана предрассудков; если он не вытравил из своих суждений всю нетерпимость; если он не умеет взвешивать свои и чужие поступки по справедливости, то этот человек не обладает знанием, и, хотя он ученый, образованный человек или художник, он не мудрец. Он должен терпеливо сидеть у ног философии. При всей своей образованности ему еще предстоит учиться, и, возможно, еще более трудная задача - *разучиться*".

С другой стороны, коринфский орден, несмотря на все свое очарование, красоту и разнообразие, казалось, был лишен той стойкости характера, которая так прочно привязала два других ордена к сердцам греческого народа, и никогда не был принят в их полное доверие и уверенность. Действительно, принято считать, что коринфская модель стала пользоваться популярностью по мере упадка архитектурного искусства Греции, и только тогда, когда Греция, утратив свою автономию, начала терять свои амбиции, интеллектуальное величие и независимость. Наибольшей популярности она достигла у

поздних или греко-римских архитекторов, которые пожертвовали чистотой искусства ради пышности и зрелищности. У греков коринфский ордер использовался редко и, как правило, для небольших и менее важных зданий; с другой стороны, у римлян, обогащенных дополнительными элементами и собственными украшениями, он стал излюбленным ордером не только для портиков и храмов, но и для общественных и частных зданий любого характера.



ГЛАВА IV.

Ранние греческие архитекторы.

В 548 году до н. э. великий храм Аполлона в Дельфах, работа легендарных архитекторов Агамеда и Трофония, был уничтожен пожаром. Из четырех храмов тому же божеству, возведенных на том же месте, этот был первым, в котором в качестве строительного материала использовался мрамор. Естественно, возникает вопрос, как храм, построенный из мрамора, мог быть уничтожен огнем? Ответ заключается в том, что если основные стены камеры, колонны, антаблементы, фронтоны и другие открытые части ранних греческих храмов были построены из мрамора, камня или высушенного на солнце кирпича, то крыши, как правило, были деревянными и сильно укреплены, иногда требовалась большая прочность, чтобы поддерживать мраморную черепицу. Большая часть внутренних построек также была деревянной, как и статуи, которыми были украшены ранние храмы. Таким образом, если внутри здания возникал пожар, либо случайно, либо, как это нередко случалось, от руки поджигателя, было достаточно горючего материала, чтобы он питался и нагревал всю постройку, превращая прочный в иных случаях мрамор в крошащуюся известь.

Таким образом, храм Аполлона был разрушен, а почитаемый и очень уважаемый оракул остался без крова и места работы. Такое положение вещей, конечно, не могло долго продолжаться, и Амфиктионы, законодательный орган, в ведении которого находился Дельфийский храм, сразу же выступили вперед и приказали построить новый храм стоимостью около 300 000 долларов. Четвертую часть этой суммы должны были заплатить дельфийцы, а остальные три четверти должны были внести другие города Греции и те народы, которые имели привычку обращаться к оракулу - очень правильное распределение расходов, учитывая, насколько обширной и повсеместной была известность и признательность жрицы. Амасис, царь Египта, добровольно предоставил тысячу талантов глинозема, показав тем самым свои чувства в этом вопросе, а Алкмеониды, одна из старейших и аристократических семей Афин, взяли за контракт, как намекают, в основном по политическим причинам. Это может быть правдой, поскольку они были вовлечены в местную политику, особенно после изгнания тирана Писистрата, и, возможно, увидели возможность в восстановлении этого храма сделать себя очень популярными. Они, несомненно, действовали правильно, чтобы добиться такого результата, и действительно приобрели большое влияние благодаря своей щедрости и широте взглядов, когда пренебрегли строгими условиями контракта и сделали работу лучше и качественнее, чем требовалось. Одна конкретная иллюстрация их либеральности привлекла внимание историка: они построили храм из парийского мрамора, а не из порийского камня. Пока Алкмеониды продолжали работу в таком щедром духе, они не оставляли без внимания своих павших врагов, писистратидов, и время от времени бросали намеки на то, что писистратиды могут рассказать о происхождении пожара, уничтожившего поздний храм, больше, чем им, очевидно, хотелось бы, намекая тем самым на преступление против своих соперников, которое, возможно, было бы трудно доказать. Они даже склонили на свою сторону оракула такими же простыми и изобретательными методами, в результате чего впоследствии оракул без колебаний говорил добрые слова в адрес Алкмеонидов и благоволил их родному городу, Афинам.

Архитектором этого нового храма был Спинтарус, коринфянин. Поскольку о нем больше ничего не известно, мы несколько специально упомянули о важности этой работы, чтобы показать, что Спинтарус был художником, занимавшим в то время очень высокое положение в своей профессии. Но поскольку строительство храма было одним из самых долгих, заняв около семидесяти двух лет, маловероятно, что Спинтарус дожил до полного завершения своей работы.

Интересно добавить, что ни одно сооружение подобного рода во всей Греции не стало хранилищем более богатых и обширных сокровищ, чем этот храм Аполлона в Дельфах, и этому факту не стоит удивляться, если не упускать из виду оракул. Мы уже видели, как он возбуждал корыстолюбие братьев Агамеда и Трофония. То, что они присвоили себе из богатых хранилищ его предшественника, было, однако, сравнительно незначительным по сравнению с массовыми грабежами, которые время от времени происходили в пятом храме, построенном по проекту Спинтара. Геродот говорит, что богатства Дельф были известны персу Ксерксу лучше, чем содержимое его собственного дворца, и что после форсирования Фермопильского прохода он отрядил часть своей армии для захвата Дельф. Этого не удалось сделать только благодаря вмешательству оракула или какого-то другого божества. Спустя много лет фокийцы разграбили храм на сумму, которую можно оценить в \$10 600 000 наших денег. Еще позже галлы также сделали богатую добычу, которую римляне впоследствии нашли в своем городе Толоса нетронутой, вероятно, потому, что ее было так много; а Нерон, как говорят, забрал из нее пятьсот бронзовых статуй за один раз.

Но эти грабежи становятся незначительными, когда вспоминается оскорбление, нанесенное Дельфам и их оракулу Константином Великим. Этот римский вандал не только убрал священный треножник и поддерживавшую его Медную колонну, но и свел их использование к украшению ипподрома нового города, который он построил на Босфоре. Медный столб еще можно увидеть в Константинополе, но священный треножник исчез навсегда. С первым исчезновением Трипода связана небольшая история, о которой, возможно, стоит рассказать. Он был потерян в море, но потом найден рыбаками. Когда Пифию попросили решить, кому его отдать, она ответила, что его должен получить самый мудрый человек в Греции. Соответственно, она была отправлена Фалесу из Милета. Тот, однако, был слишком скромнен, чтобы оставить ее себе, и передал ее Биасу как более мудрому человеку; Биас тоже был смущен выбором и передал ее другому греческому мудрецу, тот - еще одному, и так далее, пока она не обошла почти всех людей в Греции, хоть как-то претендовавших на высшую мудрость. В конце концов, однако, она снова вернулась к Фалесу, который успешно завершил свой маршрут, посвятив ее дельфийскому Аполлону.

Одним из самых ранних великих храмов, возведенных в ионическом стиле, был храм, построенный в ионическом городе Эфесе в Азиатской Греции Ктесифоном, критским архитектором, родившимся в Кноссе, и его сыном, Метагеном. Этот храм был воздвигнут во славу многогрудой и похожей на мумию Артемиды, богини, свойственной эфесцам, которую греческие колонисты, несомненно, унаследовали от азиатских рас, предшествовавших им в их ионийском поселении. В этой эфесской богине не было ничего от изящных, девственных черт сестры Аполлона, аркадской Артемиды, но ионийские греки были весьма неравнодушны к ней, сопровождали ее жрецами-евнухами и построили в ее честь этот храм, столь величественный и великолепный, что он считался одним из семи чудес света.

Прежде чем перейти к некоторым интересным фактам, сохранившимся о ранней истории этого великого храма, не лишним будет коснуться обычая, преобладавшего в Эфесе в отношении найма архитекторов, о котором рассказывает Витрувий. Он говорит: "В великолепном и просторном греческом городе Эфесе предками жителей был принят древний закон, жесткий по своей природе, но тем не менее справедливый. Когда архитектору поручалось выполнение общественных работ, смета которых передавалась в руки магистрата, его имущество оставалось в залоге до окончания работ. Если по окончании работ расходы не превышали смету, его награждали указами и почестями. Если же превышение составляло не более четвертой части первоначальной сметы, оно покрывалось за счет общества, и наказание не назначалось. Но если превышение составляло более одной четвертой части сметы, он должен был заплатить из своего кармана".

Честный Витрувий почти вздыхает, добавляя: "Дай Бог, чтобы такой закон существовал среди римского народа не только в отношении общественных, но и частных зданий, ибо тогда неумелые не могли бы безнаказанно совершать свои преступления, а те, кто наиболее искусен в тонкостях искусства, следовали бы профессии! Владельцы не были бы склонны к чрезмерным тратам, приводящим к разорению; сами архитекторы, опасаясь наказания, были бы более осторожны в своих расчетах, и владелец мог бы завершить строительство на ту сумму или чуть больше, которую он может себе позволить потратить. Те, кто может с удобством потратить определенную сумму на какую-либо работу с приятным ожиданием увидеть ее завершенной, с радостью добавляют еще одну четвертую часть; но когда они обнаруживают, что обременены добавлением половины или даже более половины первоначально предполагаемых расходов, теряют бодрость духа и жертвуют тем, что уже было заложено, они склонны отказаться от ее завершения".

Возможно, и в наши дни найдутся люди, которые вторят этим словам Витрувия и восклицают: "Дай Бог, чтобы такой закон существовал среди американского народа, особенно в Нью-Йорке и Чикаго!"

Как известно, Теодор Самосский заложил храм Артемиды Эфесской в 600 году до н. э. Для защиты от разрушения храма землетрясениями было выбрано болотистое место, и Теодор позаботился о прочном фундаменте, используя древесный уголь, который плотно утрамбовывался, а затем покрывался шерстяными ворсинками. Однако Ктесифон и его сын приступили к возведению надстройки лишь спустя сорок лет.

Размеры здания были очень обширными, и хотя архитектура была полна величия, изящество и красота не были принесены в жертву. Длина здания составляла четыреста двадцать пять футов, ширина - двести двадцать футов. Сто двадцать семь колонн из парийского мрамора, каждая высотой в шестьдесят футов, окружали камеру двойными рядами, по шестнадцать на переднем и заднем фасадах и по сорок на боковых. Геродот утверждает, что большинство из этих колонн были подарены богатым Крёзом, а некоторые - другими царями. По мнению некоторых авторитетов, келья была лишена крыши, но мистер Вуд в своих "Открытиях в Эфесе" указывает на обратное. Все здание, как снаружи, так и внутри, отличается большим богатством и проработанностью резьбы. Валы колонн в передней части здания были рельефно вырезаны тремя широкими полосами почти до половины их высоты, а колонны в задней части - одной полосой до четверти их высоты. Фриз и фронтоны также были обработаны резцом скульптора в узорах большой и внушительной красоты.

Многие камни, использованные в здании, были очень массивными. Представление о том, насколько огромными были некоторые из них, можно получить из того факта, что один только архитрав содержал куски мрамора длиной в тридцать футов, и что Ктесифону и Метагену пришлось изобрести специальные машины и приспособления, чтобы доставлять камни для колонн в здание из каменоломни, расположенной в восьми милях от него. Витрувий объясняет эти приспособления следующим образом: "Он [Ктесифон] сделал раму из четырех кусков дерева, два из которых были равны по длине валам колонн и удерживались вместе двумя поперечными кусками. В каждый конец вала он вставил железные шарниры, концы которых были скреплены ласточкиными хвостами и залиты свинцом. Поворотные механизмы работали в пескарях, прикрепленных к деревянной раме, к которой были прикреплены дубовые валы. Когда волы прицеплялись к раме и тянули ее, валы свободно вращались и могли быть доставлены на любое расстояние. После того как валы были перевезены, антаблемента должны были быть сняты, и тогда Метаген, сын Ктесифона, применил принцип, по которому валы были перевезены, для их снятия. Он соорудил колеса диаметром около двенадцати футов и закрепил в них концы каменных блоков, из которых состояла антаблемента; затем были подготовлены шарниры и пескари для их приема описанным выше способом, так что когда волы тянули машину, шарниры, вращаясь в пескарях, заставляли колеса вращаться, и таким образом блоки, будучи заключенными, как оси, в колеса, без промедления доставлялись к месту работы. Примером такой машины может служить каток, используемый для выравнивания дорожек в палестре. Но этот метод не был бы применим на значительном расстоянии. От каменоломни до храма не более восьми тысяч футов, а промежуток представляет собой равнину без каких-либо уклонов. В наше время, когда основание колоссальной статуи Аполлона в храме этого бога обветшало от старости, чтобы предотвратить ее падение и разрушение, с Пеонием был заключен контракт на изготовление основания из той же каменоломни. Его длина составляла двенадцать футов, ширина - восемь футов, а высота - шесть футов. Пэоний, вынужденный искать выход, не стал использовать то же самое, что и Метаген, а сконструировал для этой цели машину, по-

другому применив тот же принцип. Он сделал два колеса диаметром около пятнадцати футов и вставил концы камня в эти колеса. Чтобы соединить два колеса, он вмонтировал в них по окружности небольшие бруски квадратного сечения в два дюйма, расположенные на расстоянии не более одного фута друг от друга, каждый из которых тянулся от одного колеса к другому и таким образом окружал камень. Вокруг этих прутьев была намотана веревка, к которой привязали следы волов, и, когда ее протягивали, камень катился с помощью колес; но машина, постоянно отклоняясь от прямого, прямолинейного пути, нуждалась в постоянном исправлении, так что Пеоний в конце концов остался без денег для завершения своего контракта." Непосвященные, рассуждающие о том, как древним удавалось перемещать и перевозить на значительные расстояния такие огромные каменные глыбы без помощи современных машин и приспособлений, получают в этой цитате из Витрувия некоторый намек на изобретательность и находчивость первых архитекторов и строителей.

Храм, однако, строился медленно, и Ктесифон и Метаген, написав книгу о своем великом архитектурном труде, со временем ушли из жизни. Их места заняли другие архитекторы, о которых нет никаких сведений, но Деметрий, жрец Дианы, вместе с Дафнисом и Пеонием, эфесскими архитекторами, наконец завершили работу примерно через двести двадцать лет после ее начала Ктесифоном и его сыном. В течение этого долгого промежутка времени Скопас, архитектурный скульптор с Пароса, о котором мы еще расскажем, сделал одну колонну, которая считалась настолько прекрасной, что была принята в качестве образца для последующих.

Наряду с архитектурной славой, интерьер стал хранилищем многих лучших работ великих художников древности, а Скопас, как говорят, ввел сюда Кариатиду. Это сомнительно, но он, несомненно, поставил очень величественную статую Гекаты; а Пракситель со своим почти столь же одаренным сыном украсил святилище.

Предание гласит, что в ту самую ночь, когда родился великий Александр, эфесский храм был уничтожен огнем из-за алчной жадности к славе некоего Герострата. Этот античный поджигатель, будучи подвергнут пытке за свое преступление, признался, что его единственной целью было обрести бессмертие для своего имени, и ему удалось осуществить эту цель благодаря глупости генеральных штатов Азиатской Греции. Они постановили, что имя Герострата никогда не должно упоминаться, и, конечно, так оно и было, поскольку все современные историки были вынуждены зафиксировать факт, что человек по имени Герострат не должен упоминаться, и указать причины этого, а также многое другое о Герострате, что, если бы не было указа, могло бы остаться невысказанным. В результате получилось так, что чудаки древности живут под своим именем уже двадцать пять сотен лет и, вполне вероятно, будут жить еще столько же.

Когда Александр Македонский достиг зрелости, он, несомненно, чувствуя подавленность, вызванную тем, что его приход в мир, которым ему суждено было управлять, был связан с разрушением столь великолепного храма азиатской Дианы, предложил, как говорят, оплатить стоимость его восстановления, при условии - к таким либеральным предложениям часто прилагается оговорка - что его имя будет начертано на новом здании. Хотя ефесцы обрадовались этому предложению, они не охотно согласились на оговорку. Хитроумный дипломатический ответ, однако, затронул восприимчивую сторону человеческой натуры Александра и привел к компромиссу. Они сказали македонцу, что "богу не подобает делать подношения богам".

Архитектором нового храма стал большой любимец Александра и его соотечественник Динократ, который, как говорят, перестроил здание в еще более экстравагантном масштабе,

чем первое. Многое из мрамора и скульптуры старого храма перешло в новый, и художники, статуи и скульпторы того времени снова приложили к нему свои лучшие силы. Время от времени стены украшали Паррасий и Апеллес, а Тимарета, первая женщина-художник, о которой сохранились сведения, создала изображение почитаемой Артемиды.

Рассказывают, что складные двери или ворота этого нового храма были сделаны из кипариса, которому дали выстояться в течение четырех поколений, и что когда куски кипарисового дерева склеивали вместе, клей оставляли на четыре года для затвердевания. Мутианус, римский архитектор, утверждает, что когда он нашел их, а это было четыреста лет спустя, они были такими же свежими и красивыми, как новые.

Некоторые остатки великолепия этого языческого храма до сих пор несут архитектурную службу. Большой купол прекрасной византийской церкви Санта-София в Константинополе, которая сейчас является турецкой мечетью, поддерживается колоннами из зеленой яшмы, привезенной из Эфесского храма римским императором Юстинианом, а две колонны в соборе в Пизе также из того же источника.

Существует некоторая путаница в отношении произведений искусства и украшений, связанных соответственно с двумя только что описанными храмами, которую было бы тщетно пытаться прояснить, полагая, что это не имеет большого значения, поскольку маловероятно, что Герострат мог полностью разрушить первый храм, и что услуги Динократа были направлены скорее на исправление нанесенного ущерба, чем на возведение совершенно нового здания. Однако верхние колоннады из коринфских колонн, которые, как показывает мистер Вуд, появились в интерьере храма, явно дело рук Динократа.

Деметрий, жрец Дианы, и его помощники, Пеоний и Дафнис, три архитектора, которые завершили первый Артемийский храм, процветали более двухсот лет после закладки фундамента этого сооружения, конечно, не должны быть причислены к ранним греческим архитекторам, и, соответственно, не должны рассматриваться в этой рубрике; Но поскольку все они сгруппированы вместе при возведении другого великого азиатско-греческого храма и больше не встречаются, будет не лишним добавить то, что есть о них на данный момент.

Храм, о котором идет речь, был посвящен Аполлону в ионическом городе Милете, недалеко от места совместной работы этих архитекторов в Эфесе. Его ордер также был ионическим, и хотя он не был таким большим, как храм Артемиды, он мало чем мог уступать ему по колоннам и общей впечатляющей красоте, если не по величию. Его длина составляла триста два фута, а ширина - сто шестьдесят четыре фута, и, как и храм в Эфесе, он был окружен двойными рядами колонн, каждая из которых, однако, была высотой шестьдесят три фута.

Действительно, Страбон, знаменитый римский путешественник и географ, посетивший руины храма в первом веке до христианской эры, свидетельствует, что "это самый большой из всех храмов", и добавляет, что он остался без крыши "вследствие своей величины"; но эта ссылка на отсутствие крыши, вероятно, связана с тем, что здание никогда не было полностью завершено. Павсаний также высоко оценивает его и говорит о нем как об одном из чудес Ионии, а Витрувий называет его "одним из четырех храмов, которые вознесли своих архитекторов на вершину славы"[2]- славы, которая, похоже, была им очень не по заслугам, поскольку литература их времени не дает практически никаких сведений о них лично, а та оценка, которую можно составить о них, полностью основана на важности их работ.

Пеоний, как нам говорят, был эфесцем, но о происхождении двух других архитекторов мы ничего не знаем, хотя предполагается, что Дафнис был милетянином. Существует также некоторая неопределенность в отношении точной даты, когда они занялись своей

профессией, но, вероятно, можно с уверенностью сказать, что это было где-то в первой половине четвертого века до Рождества Христова.

Две колонны великого храма Аполлона с гордостью противостоят нападкам времени и, хотя и покрыты шрамами от долгих сражений, все еще свидетельствуют о славе сооружения, незначительной частью которого они когда-то были.

В 555 году до нашей эры жили четыре архитектора, чьему мастерству было доверено строительство храма, который должен был во всех отношениях быть достойным уважения, полагающегося за достоинство, силу и необычайное долголетие великого олимпийца Зевса - царя-бога греков.

Фундамент этого святилища был заложен во времена Писистрата, афинского тирана, который подарил городу несколько архитектурных произведений, но несколько изгнаний которого сильно помешали их строительству. Особенно это касалось большого храма Зевсу. Однако Писистрат успел посвятить ему достаточно времени, прежде чем лишился власти. Говорят, что из-за искренней неприязни, которую афиняне испытывали к Писистрату и его сыновьям, ставшим его преемниками, прошло четыреста лет, прежде чем храм был закончен. Вряд ли это справедливо по отношению к правителю, отличавшемуся большой преданностью родному городу и беспрекословной честностью в исполнении своих государственных обязанностей. Более вероятно, что задержка была вызвана враждебностью соперничающего афинского рода Алкмеонидов, которые, движимые ревностью, раздули пламя оппозиции к работам Писистрата, продолжавшееся несколько столетий.

Антистат, Антимахид, Каллескрос и Порин были четырьмя архитекторами, нанятыми Писистратом, которые, как и их профессиональные братья, работавшие над храмами Дианы, Аполлона и Цереры, согласно Витрувию, получили право на бессмертие за величие своих работ, но о которых нет других сведений.

Храм Юпитеру был построен не на афинском Акрополе, как храм богине-покровительнице города Минерве, а на возвышенном периболе в черте города, на месте более раннего храма тому же богу, возведенного во времена Девкалиона, но погибшего от разрушения веками.

Как и большинство ранних дорических храмов, он имел периптеральную конструкцию или был окружен колоннами со всех четырех сторон. Аристотель, видевший его еще до завершения строительства, был настолько впечатлен его размерами, что сравнил его с пирамидами; а один из его ученых заметил, что "хотя и незаконченный, он вызывает изумление, а когда будет закончен, станет непревзойденным".

Персей, царь Македонии, и Антиох Эпифан Сирийский (176-164 гг. до н. э.) наконец достроили келью и установили коринфские колонны портика, наняв для этой цели римского архитектора по имени Коссутиус, обладавшего большим мастерством. Вероятно, именно тогда Ливий сделал замечание, "что среди стольких храмов этот - единственный, достойный бога".

Однако Силла, осадив Афины примерно сорок лет спустя, жестоко ограбил храм, унеся с собой в Рим многие колонны. Но его разрушения были с лихвой компенсированы его преемником, Адрианом, двести лет спустя, под непосредственным руководством знаменитого римского архитектора Луиджи Канния. Адриан, в своей любви к большим

архитектурным эффектам, вдохновился идеей украсить периболос перистилем длиной в сто прутьев, а его архитектор внес новую часть в сам храм и добавил три грандиозных вестибюля.

После завершения строительства Адрианом священная ограда, имевшая в окружности около двадцати трехсот футов, была украшена статуями, в большом количестве предоставленными разными городами. Длина храма в это время, согласно Стюарту, составляла, по верхней ступени, триста пятьдесят четыре фута, а ширина - сто семьдесят один фут. Колонны, окружавшие камеру, теперь все коринфские, насчитывали сто двадцать четыре, все из пентеликанского мрамора, из которых шестнадцать сохранились до наших дней. В пронаосе, или внутреннем портике, Адриан установил четыре статуи самого себя, две из фракийского и две из египетского мрамора, что, пожалуй, на три статуи больше, чем мог бы счесть нужным скромный человек.

Еще один великолепный храм великому Юпитеру был построен примерно на пять лет позже афинского архитектором Либом, элейцем, в Олимпии, о которой Лисий говорит как о "самом прекрасном месте в Греции". Можно сказать, что в Олимпии духовная и физическая природы греческого народа соединились в совершенстве развития. Здесь слава тела, возможности тончайшей мускульной силы и атлетических действий демонстрировались в гимназиях и стадионах, и здесь же религиозный дух народа достигал наибольшей интенсивности и, словно удвоенный действием и силой совершенного тела, находил свое выражение в храме и святилище.

Так велика была награда, так восторженно принимали чемпионов на атлетических играх в Олимпии, что они вызвали протест со стороны чувствительного Витрувия, который, кажется, считает, что почести, оказанные им, должны были быть зарезервированы для литературных светил того времени. "Предки греков, - сетует он, - так почитали знаменитых борцов, побеждавших на Олимпийских, Пифийских, Истмийских и Немейских играх, что, украшенные пальмой и короной, они не только публично благодарили, но и, триумфально возвращаясь в свои дома, развозили по городам и странам на колесницах, запряженных четверкой лошадей, и получали пожизненные пенсии из государственных доходов. Размышляя над этими обстоятельствами, я не могу не считать странным, что подобные или даже более значительные почести не воздаются тем авторам, которые оказывают долговременную услугу человечеству. Так, несомненно, должно быть; ведь борец, тренируясь, лишь закаляет свое тело для борьбы; писатель же не только культивирует свой собственный ум, но и предоставляет всем остальным такую же возможность, излагая наставления по приобретению знаний и возбуждая таланты своего читателя".

Это место на берегу Алфея в Эллизе было настолько привлекательным как по природному очарованию, так и по целям, ради которых его посещали, что именно здесь, как нигде в Греции, за исключением Акрополя в Афинах, греческие архитекторы проявили свое мастерство и лучше всего продемонстрировали понимание того факта, что эффект прекрасных зданий значительно усиливается, если их изящно сгруппировать в одном месте, создавая, так сказать, архитектурную картину. "Много объектов, - говорит Павсаний, - может увидеть человек в Греции и много услышать достойного восхищения, но над всеми ними возвышаются действия в Элевсисе и достопримечательности Олимпии, в которых есть что-то от божественной души".

Поклонение Зевсу было старым культом в Олимпии, поэтому, когда Либону было поручено возвести новый храм этому божееству из добычи, полученной при покорении пизанцев и

других соседних городов, восставших от элейцев, он дал свободу своему искусству и создал дорический храм, который соперничал с афинским, хотя и не был таким большим.

Павсаний сообщает нам, что Олимпийский храм был двести тридцать футов в длину, девяносто пять футов в ширину и шестьдесят восемь футов в высоту; он был окружен мраморными колоннами и покрыт мрамором, вырезанным в форме плитки. Передний и задний фронтоны были украшены скульптурой, так же как и метопы фриза. Интерьер состоял из колонн двух порядков, поддерживающих высокие галереи, через которые был проход к трону Юпитера, "сверкающему золотом и драгоценными камнями".

Именно этот храм Либона вскоре после завершения строительства стал ларцом, в котором хранилось *шедевр* Фидия - колоссальная статуя Юпитера, вырезанная из слоновой кости и золота, которая, по словам Квинтилиана, придала Греции новое религиозное настроение. Известна история о том, как Фидий на вопрос своего племянника Панея, художника, помогавшего ему в украшении храма, как он мог задумать ту атмосферу божественности, которую он выразил в лице этой благородной статуи, ответил, что скопировал ее с гомеровского описания бога. Юпитер был представлен обнаженным до пояса, но задрапированным от пояса вниз. Это означало, что великий Юпитер, зная о своем небесном происхождении, счел за лучшее скрыть себя части только от человека. Ему также дали бороду по той причине, что греки, придерживаясь восточных представлений, считали, что борода несет в себе атмосферу величия; эту идею, кстати, не разделяли римляне, которые с насмешкой отзывались о своих бородатых предках и разрешали носить бороду только тем, кто был в опале, и бедным философам, которые, вероятно, как и наши бедные современные поэты, считали посещение цирюльника ненужной и дорогой роскошью.

Рим в эти ранние времена, еще не пробудившись к культивированию искусств у себя дома, был склонен заимствовать у Греции таланты, в которых она нуждалась. Именно в это время мы находим первую запись о том, что Рим обратился к своему восточному соседу с просьбой о помощи архитекторов. На этот призыв откликнулись два архитектурных скульптора Дамофил и Горгас, которых диктатор Постумий пригласил для возведения двух храмов в Риме: одного - Кастору и Поллуксу или, как утверждают некоторые власти, Либери и Либере (Вакху и Прозерпине), который стоял рядом с Форумом и храмом Весты, а другого - Церере, на склоне Авентинского холма, недалеко от Цирка. Эти храмы были заложены Постумием во время его битвы с латинянами в 496 году до н. э. и посвящены Вицеллином несколько лет спустя.

Прежде чем завершить эту главу, в которой предпринята попытка собрать воедино некоторых из ранних архитекторов Греции, можно включить в нее ряд таких художников, которые хотя и не достигли наивысшей славы или не были связаны с самыми элегантными зданиями своего времени, тем не менее, имели счастье сохранить свои имена в истории.

Плиний рассказывает довольно забавный и интересный рассказ о таком архитекторе по имени Бупал, который, вероятно, процветал около 524 года до н. э. Он, как говорят, происходил из очень древней семьи художников, которые занимались скульптурным искусством с начала Олимпиад; но поскольку Плиний говорит о нем просто как об архитекторе и художнике, но не упоминает ни одного здания, приписываемого его мастерству, он становится предметом внимания только в связи с ямбическим поэтом Гиппонаксом, которого он использовал свое искусство, чтобы мучить. Плиний рассказывает, что Бупал и его брат Афинис развлекались тем, что делали карикатуры на поэта-сатирика. Гиппонакс был низкорослым, худым и уродливым и, вероятно, подобно современному поэту

Поупу, терпел свои физические недостатки, чтобы придать себе циничный взгляд на жизнь. Карикатуры на игривых Бупалуса и Афиниса, естественно, неприятно задевали его *самолюбие*, и он использовал имевшееся в его распоряжении оружие, свое ироничное перо, чтобы нанести ответный удар своим мучителям, в результате чего он хорошенько отхлестал их пером в сатирической поэме, в которой он также порицал своих ионийских собратьев за то, что считал их женоподобной роскошью. В той же поэме он не пощадил и собственных родителей, и, как говорят, даже имел смелость высмеять богов.

Конечно, всегда найдется кто-то, кто начнет рассказывать, что женщина является источником всех недугов, от которых страдает какой-нибудь особенно выдающийся мужчина, и есть те, кто утверждает, что Бупал не был инициатором этой беды, но что она началась из-за того, что у архитектора была очень красивая дочь, которой Гиппонакс был очень очарован. Отец девушки, как и более ранний ямбический поэт Архилох, попавший в подобную передрыгу, не разрешил своей дочери выйти замуж за бедного захудалого поэта, в результате чего жизнь поэта с тех пор была озлоблена. О том, насколько ожесточенным стал Гиппонакс, особенно в отношении дам, свидетельствует приписываемое ему замечание: "В жизни женатого человека есть только два счастливых дня - тот, когда он принимает свою жену, и тот, когда выносит ее труп".

После его смерти Леонид Тарентумский в изящной эпиграмме предостерег путешественников, чтобы они не проходили слишком близко к его могиле, дабы не разбудить спящую осу. Могила Гиппонакса, вместо того, чтобы быть покрытой плющом и розами, как могила мягкого поэта, была усажена шипами и чертополохом.

Павсаний упоминает нескольких из этих малоизвестных архитекторов. Один из них - Агнаптус, построивший портик в Альтисе, или стене в Олимпии, названный впоследствии элейцами "портиком Агнаптуса", а Антифил, Потеус и Мегакл - еще три человека, забредших в наше море забвения. Они отвечали за сокровищницу карфагенян в Олимпии. Пирр с двумя своими сыновьями, Лакратом и Гермоном, построил олимпийскую сокровищницу эпидамнийцев. Таких сокровищниц, кстати, было десять, возведенных разными государствами, которые были не только архитектурно очень красивы, но и содержали статуи и другие подношения большой ценности.

Страбон упоминает архитектора и скульптора по имени Гермocreон, который спроектировал гигантский и прекрасный алтарь в Париме на Пропонтисе в Малой Азии; нельзя упускать из виду и Эврика, спартанского архитектора, построившего бани в Коринфе и "украсившего их прекрасным мрамором", хотя он, возможно, был гораздо более позднего времени.

ССЫЛКИ:

[2] Три других храма, которые Витрувий так высоко оценил, были храмами Дианы в Эфесе, Юпитера Олимпа в Афинах и Цереры в Элевсисе.

ГЛАВА V. АРХИТЕКТУРНАЯ ЭПОХА ПЕРИКЛА.

Эпоха Перикла была настолько отличительной в развитии искусств, особенно архитектуры, не только в городе, на который Афина щедро пролила свой божественный разум и опекунское влияние, но и во всех эллинских государствах, и оставила так много образцов и критериев для подражания архитекторам всех времен, Поэтому, прежде чем мы рассмотрим архитектурных гениев, выдвинувшихся навстречу великим требованиям времени, можно сказать несколько слов о самом Перикле и о скульпторе Фидии, в чьи руки он вверил руководство своими общественными зданиями и украшение Афин.

Перикл был потомком того благородного и изысканного, хотя иногда и неудачливого дома Алкмеонидов, который так много сделал для дельфийского храма Аполлона, и сыном Ксантиппа, победителя при Микале, и Агаристы, племянницы Клизфена, основателя позднейшей афинской конституции. Дата его рождения неизвестна, но известно, что он рано проявил склонность к изящным искусствам и философии. У Пифоклида он изучал музыку, у Дамона - политологию, у Зенона - философию; но окончательно оттенить его характер и мысли должен был эрудированный Анаксагор. Поэтому он, как по рождению, так и по склонностям, а также по воспитанию, обладал умом, необычайно всеобъемлющим в своем понимании преимуществ, которые мирные искусства могли внести в прогресс его народа, и, естественно, обратил свое внимание на их использование и развитие, когда стал доминировать в 444 году до н. э. Его мирное правление длилось всего тринадцать лет, или до начала Пелопоннесской войны, но было наполнено многочисленными художественными и архитектурными триумфами.

То, что он, возможно, зашел слишком далеко в поощрении удовольствий и мирных добродетелей среди народа с воинственным прошлым и будущим, предрешенным обороной и завоеваниями, если не окончательным поражением, может быть предметом для спекуляций; но то, что он дал толчок литературе и искусству и горячим теплом своего покровительства способствовал росту гения так, как не было равных до его времени и никогда не было превзойдено с тех пор, является основной причиной, несомненно, его бессмертия.

Его голова была ненормально длинной, и этот недостаток художники его времени неизменно исправляли шлемом, когда писали или ваяли его портрет, а современные поэты-комики и сатирики так же постоянно высмеивали в стихах и шутках. Говоря о его красноречии и силе убеждения, Фукидид приводит приятную историю, свидетельствующую о его ловкости в этом отношении. Когда Архидам, царь лакедемонян, спросил Фукидида, кто лучше борется - он или Перикл, тот ответил: "Когда я бросил его и дал ему справедливое падение, он, упорствуя в том, что у него не было падения, одерживает верх надо мной и заставляет зрителей, несмотря на их собственные глаза, верить ему". Но в других отношениях его телосложение было хорошо пропорциональным, а осанка - благородной и властной. Его манеры были достойными и сдержанными, его красноречие - сильным, бесстрашным и убедительным, а его общий вид - таким, что вдохновил народ на комплимент ему под именем "олимпийского Зевса", в образе которого его портрет также написал его любимец Фидий.

Один английский писатель хорошо сказал, что эпоха Перикла была "млечным путем великих людей", ибо она, несомненно, была обласкана до белизны интеллектуальными звездами. Имена, связанные с этой эпохой, не только одни из самых знаменитых в греческой истории,

но и одни из самых прославленных, которые появились в истории всего мира. Поэты, философы, драматурги, музыканты, скульпторы, художники, архитекторы не только появились в огромном количестве под его благосклонным влиянием, но и достигли высочайшей известности в своих занятиях. В самом деле, кажется, будто человеческое растение, которое долгое время росло, крепло и ширилось на эллинской земле, внезапно расцвело и окуталось интеллектуальной красотой.

Афины, которые мы так часто видим во всем их восстановленном архитектурном изяществе и величии, Афины, которые со своего белоснежного Акрополя так гордо взирают на Эгейское море и окружающие равнины, - это Афины Перикла, благороднейшие из всех городов в стремлении к добродетели, красоте и довольству и в чистом осуществлении того счастья, которое может дать только занятие искусством.

Можно сказать, что расцвет афинского архитектурного великолепия начался при Фемистокле и Кимоне, непосредственных предшественниках Перикла, но не достигал своего совершенства до его прихода к власти. Именно тогда задача построить город, во всех отношениях достойный народа, который доказал свою доблесть перед персами в войне, а в мире мог наслаждаться музыкальными поэмами Гомера, была с энтузиазмом подтолкнута к скорейшей реализации.

Ничто во всей биографии Перикла не способствовало так сильно увековечению его славы, как это внимание, которое он уделил развитию архитектурного великолепия Афин. "То, что доставило наибольшее удовольствие и украсило город Афины, - говорит Плутарх, - и вызвало величайшее восхищение и даже удивление всех чужестранцев, и то, что сейчас является единственным доказательством Греции, что могущество, которым она кичится, и ее древнее богатство - не роман и не пустая история, было его строительством общественных и священных зданий. Материалами служили камень, латунь, слоновая кость, золото, черное дерево и кипарис; мастерами, которые их изготавливали, были кузнецы и плотники, формовщики, литейщики и мангальщики, камнерезы, красильщики, ювелиры, мастера по обработке слоновой кости, художники, вышивальщицы, токари; а также те, кто доставлял их в город для использования, купцы, мореплаватели и корабельные мастера на море; и на суше - тележники, скотоводы, возчики, канатчики, льнообработчики, сапожники и кожевники, дорожники, рудокопы. И каждое ремесло, подобно тому, как капитан в армии имеет под началом свою особую роту солдат, имело свою собственную наемную роту подмастерьев и рабочих, принадлежащих к нему, объединенных вместе, как в строю, быть, так сказать, инструментом и телом для выполнения службы. Таким образом, если говорить одним словом, поводов и услуг для этих общественных работ было предостаточно для всех возрастов и состояний".

"Архитектура, - говорит Роберт Адам, - в определенной степени зависит от покровительства великих людей, поскольку только они способны исполнить то, что задумал архитектор". Таким образом, архитекторы его времени имели в лице Перикла покровителя, во всех отношениях достойного их лучших усилий. Действительно, он так стремился украсить город, в котором родился, всеми красотами архитектуры, что его враги нашли здесь повод для нареканий и жаловались, что он тратит слишком много общественного достояния на эти цели. Однако он ответил на критику аргументом, что не только те, кто занимается военным искусством, должны получать поддержку за счет государства, но и те, кто обладает мастерством и промышленностью настоящих художников и ремесленников, имеют такое же право на государственное поощрение и поддержку, как и солдаты.

Этот ответ на некоторое время утихомирил шум оппозиции, настроенной против того, что, по их мнению, народ считал расточительностью и скупостью Перикла. Но вскоре они вспыхнули вновь. Когда, наконец, это стало невыносимо, Перикл обратился к своим обвинителям и сказал: "Если вы считаете, что я потратил слишком много, пусть деньги будут отнесены на мой счет, а не на ваш, *только пусть на новых зданиях будет написано мое имя, а не имя афинского народа*". К чести афинян, слова правителя задели их гордость, и они сдержали свою гордыню. Они сразу же ответили, что Перикл может тратить столько их денег, сколько пожелает, и даже пошли дальше, настаивая на том, чтобы он ни в коем случае не жалел общественную казну. Как и все великие люди, Перикл подвергался различным нападениям. Когда его враги не достигали своей цели, предавая его публичному позору одним способом нападения, они пробовали другой. Мы видели, как они потерпели неудачу в одном случае; другой был схож: его обвинили в том, что он в соучастии с Фидием присвоил себе общественное достояние, пожертвованное на оплату золотых пластин на хриселефантинных статуях, созданных последним. Но и это обвинение не увенчалось успехом, они напали на его религиозный характер, как это ни странно, если вспомнить, как сильно он был заинтересован в возведении храмов языческого культа. Но он пережил клевету своего времени и продолжал следовать своим целям и задачам в жизни, не сомневаясь, что потомки оценят его по достоинству, как и большинство людей его времени. Его последние слова, возможно, являются лучшим воплощением дела всей его жизни: "Ни один афинянин не одевался в черное через меня".

Телеклид в стихах изложил великую капитуляцию, которую афинский народ, как оказалось, окончательно сдал Периклу свои права в мире и войне:

"Дань с городов, а вместе с ними и города,

Делать с ними, что хочет, и отменять;

Возводить, если захочет, каменные стены вокруг города;

И, опять же, если захочет, разрушить их;

Их договоры и союзы, власть, империя, мир и война,

Их богатство и успех навеки".

Как уже говорилось, ни в одной области искусства эпоха Перикла не произвела более глубокого и неизгладимого впечатления, чем в архитектуре. Хотя дорический ордер был использован за много сотен лет до его времени, а ионический - за не меньшее количество, однако лучшие типы каждого из них и образцы этих ордеров, свидетельствующие об их наиболее совершенном и художественном развитии, можно найти в афинском Акрополе времен Перикла, причем Парфенон служит критерием одного, а Эрехтей - образцом другого. То, что эти ордера были доведены до такого совершенства и наделены своим венцом достоинства и изящества, должно само по себе, без дополнительных аргументов, доказать, если нужно, что архитектурный талант и художественное чувство эпохи были несравненными.

О роли, которую сыграл великий скульптор Фидий в художественной драме своего времени, уже упоминалось, но, возможно, не настолько, чтобы исключить дальнейшее обращение к нему.

Сравнение между Фидием и талантливым художником-возрожденцем XV века Михаэлем Анджело часто проводилось, и случайное рассмотрение этих двух выдающихся художников

показало бы, что оно вполне уместно. Они оба были скульпторами, художниками, граверами (Фидий - по драгоценным камням), но не архитекторами, как ошибочно полагают. Что касается степени одаренности, которую каждый из них проявил в тех отраслях искусства, которые он исповедовал, то они также сильно различались. В скульптуре школа Михаэля Анджело не переживет школу Фидия, но в живописи, особенно в ее применении к настенному декору, грек должен склониться перед итальянцем. В архитектуре Фидий также не обладал техническими знаниями и мастерством, которые позволили Михаэлю Анджело подвесить огромный купол собора Святого Петра "как бы в воздухе" и которые стали столь важным фактором в его долгой творческой карьере, проявившейся и в других областях и принесшей ему вечные аплодисменты. Тем не менее, этих двух художников вполне можно сравнивать, поскольку они оба создали эпохи своего рода; и оба преуспели в проявлении благородного понимания высоких и возвышенных возможностей искусства, которое никогда не было превзойдено.

Всестороннее понимание Фидием широких художественных эффектов, вероятно, в такой же степени способствовало завоеванию им благосклонности Перикла, как и его техническое мастерство. Квинтилиан называет его "скульптором богов". Он осознавал величие больших вещей и умел рассчитать их силу воздействия на воображение и понимание. Однажды его пригласили вместе с его современником, художником Алкаменом, разработать проект статуи Минервы, которая должна была быть установлена на высокой колонне. Когда обе статуи были закончены и выставлены на обозрение, статуя, выполненная Алкаменом, сразу же была предпочтительнее из-за изящества отделки, а статуя Фидия была отвергнута как грубая и неровная. Фидий, однако, настоял на том, чтобы каждая статуя была показана с высокого пинакса, на котором она в конечном итоге должна быть установлена. Когда это было сделано, все элегантные изящества статуи Алкамена исчезли из виду, равно как и очевидная грубость статуи Фидия, которая теперь приобрела идеальные пропорции, которые он предвидел. Эта история послужит иллюстрацией широты его художественного кругозора.

Из всех художников своего времени Фидий был, несомненно, наиболее одаренным, чтобы Перикл передал ему в руки надзор за общественными зданиями Афин и доверил его усмотрению и суждению планирование, позирование и расстановку грандиозных архитектурных *мизансцен*, которые его покровитель определил установить здесь. Если Фидий не рисовал реальных планов здания или другого сооружения, он мог указать его порядок, местоположение и другие характеристики, которыми оно должно обладать, чтобы гармонизировать с теми объектами, с которыми оно должно было ассоциироваться. Он мог сгруппировать величественную каменную кладку своего времени, украсить ее своим резцом, сформировать и вылепить законченную архитектурную картину. Если он и не был архитектором Парфенона, то, по крайней мере, усилил его эффект великолепием своих скульптур и узоров в метопах фриза и тимпанах фронтонов, некоторые из которых до сих пор можно увидеть среди "мраморов Элгина" в Британском музее, о которых Канова заметил, что они одни компенсируют посещение Англии. Не исключено также, что именно он предложил Кариатид для Эрехтея и доказал египтянам, у которых была заимствована архитектурная идея, насколько красивее и изящнее могут быть вырезаны такие фигуры в Афинах, чем на берегах Нила.

Нет никаких сомнений в том, что статуи, которые были особым уделом Фидия, усиливали ансамбль греческой архитектуры, и особенно ценной была колоссальная фигура Минервы Промаха, способствовавшая грандиозному эффекту афинского Акрополя. Это благородное произведение Фидия достигало семидесяти футов в высоту и было полностью сделано из

бронзы, которую, как говорят, взяли у медяков, высадившихся у Марафона. Колоссальная богиня стояла обнаженной и в таком положении, когда, глядя вдаль на Эгейское море, она могла вдохновлять возвращающихся афинских мореплавателей, и когда, глядя с ее возвышенности, "казалось, что своим положением и амуницией она обещает защиту городу под ней и бросает вызов своим врагам".

Другой архитектурной статуей, если ее можно назвать таковой, была статуя той же богини из золота и слоновой кости, которая доминировала в интерьере Парфенона. Эта работа Фидия, уступающая по красоте и размерам только хриселефантиновой статуе Юпитера в Олимпии, стоила, как говорят, 465 000 долларов. Фигура Минервы достигала сорока футов в высоту и была представлена стоящей в тунике, доходившей ей до пят. Голову ее покрывал чепец, в правой руке она держала копье, а в левой - фигуру Победы. Изысканная резьба на пряжке, лежащей у ног божества, едва не вовлекла Перикла и Фидия в очередную паутину неприятностей, поскольку утверждалось, что скульптор ввел свой собственный портрет и портрет своего покровителя среди участников битвы между афинянами и амазонками, изображенной на картине. На это было выдвинуто капризное возражение, что такая вольность оскорбляет Афины. Фидий, как рассказывают некоторые авторы, был брошен в тюрьму за этот акт нечестия и там умер. Другие же утверждают, что это было не так, а Фидий, не дождавшись приговора, бежал в Элиду, где сразу же принялся за работу по лепке великой статуи олимпийского Юпитера.

В отношении обеих статуй он был замешан вместе с Периклом, которого его враги обвиняли в хищении золота, пожертвованного на их строительство. Эти различные обвинения привели к значительной путанице в отношении большей части его личной истории и конечного конца, и хотя путем изъятия золотых пластин и их взвешивания было доказано, что он не был виновен в предполагаемом преступлении, весьма вероятно, что его смерть была в такой же степени вызвана разочарованными надеждами и моральными страданиями, вызванными ложным обвинением, как и смерть любого государственного палача того времени.

ГЛАВА VI. АРХИТЕКТОРЫ ЭПОХИ ПЕРИКЛА.

Вспоминая о некоторых выдающихся архитекторах, процветавших во времена Перикла, мы не собираемся ограничиваться только теми, кто непосредственно работал на него, а объединяем всех, кто стал заметным фактором в развитии архитектуры той эпохи, как за несколько лет до, так и после правления Перикла.

Для осуществления многих важных работ, которые были начаты великим вождем и которые продвигались с точностью и быстротой, удивительными для того или иного времени, учитывая их размер и важность, естественно, требовались мастерство и услуги многих архитекторов. В результате мы располагаем сведениями о необычайно большом количестве таких художников, а в отношении некоторых из них - небольшими конкретными данными, касающимися их жизни. Однако архитекторы многих важнейших произведений неизвестны.

Если мы, подобно древним аттическим мореплавателям, приближаемся к Афинам через Пирей, одни из их морских ворот, нас сразу же привлекает прекрасная архитектурная

экспозиция, которую представляет собой этот портовый город, удаленный от греческой метрополии примерно на пять или шесть миль. Вход в гавань был украшен двумя львами, а бассейн гавани окаймляли великолепные колоннады и портики, скрывавшие склады и базары. В городе было множество храмов, два театра и другие здания, отличающиеся художественной выразительностью и достоинством.

Дорога в Афины пролегла между массивными крепостными стенами шириной пятнадцать футов в верхней части и высотой шестьдесят футов. Их называли "Длинными стенами", и они окружали пространство вокруг Пирея, которое, по словам Фукидида, составляло не менее ста двадцати четырех стадий в окружности, или около пятнадцати миль.

Справедливости ради следует отметить, что стены, которые вели из Афин в Пирей, а также те, которые соединяли его с другими морскими воротами Мунихия и Фалера, были первоначально запланированы и частично выполнены при Фемистокле и Кимоне. Фемистокл намеревался возвести эти стены высотой в сто двадцать футов; но Перикл счел это совершенно излишним и, как мы видели, уменьшил высоту в два раза. Он также добавил третью стену между той, что шла к северу от пирейских укреплений, и той, что доходила до Фалерума. Сократ говорит, что слышал, как Перикл упоминал об этой стене перед народом.

Архитекторами этой массивной фрески были Гипподамус и Калликрат, и поскольку Перикл не торопил их в той же степени, что и других, занятых, возможно, менее важными, но более декоративными делами, сатирик Кратин высмеял медлительность работы, направив при этом лукавый вал иронии на ораторские дарования Перикла:

"Камни на камни оратор пилит

С пышными словами, но словами не построишь стен".

Гипподамус был одним из гениев своего времени, его называли "Реном своего века". Возможно, правильнее было бы говорить о сэре Кристофере Рене как о Гипподаме *своего* времени, поскольку архитектурные достижения грека были гораздо более грандиозными, чем у англичанина. Среди выдающихся работ, приписываемых ему, - грандиозная афинская Агора, или Форум, состоящий из богатого собрания колоннад, храмов, алтарей и статуй, все они носят имя Гипподама. Но о том, что он был в большей степени инженером-строителем, чем архитектором, можно судить по его работам на Пиреусе и при планировке целых городов.

Его называли "эксцентричным архитектором", несомненно, потому, что он смешивал с практикой своей профессии желание считаться досконально сведущим во всех физических науках, - личное пристрастие, из-за которого его причислили к софистам. Утверждают, что именно против Гипподама Аристофан направил большую часть своего остроумия.

Гипподамус был сыном Эврифона Милетского, одного из самых знаменитых греческих врачей, который одним из первых понял разницу между венами и артериями, а также назначение каждой из них. О его раннем образовании и преимуществах нам ничего не известно, ранние авторы упоминают о нем только в профессиональном ключе.

Помимо работы над "Длинными стенами", Агорой и другими сооружениями, Перикл, как мы уже упоминали, задействовал свои таланты в планировке порта Пирей, что он и сделал: широкие улицы и проспекты пересекались друг с другом под прямым углом через весь город. Этот план строительства улиц он ввел и в других городах Греции и ее колоний, с которыми

ему приходилось иметь дело, особенно в Туре на месте древнего Сибариса, который он посетил вместе с афинскими колонистами, а затем на Родосе. Этот последний город, который в эпоху Перикла был одним из самых красивых, регулярных и процветающих в то время, был почти полностью делом рук Гипподама.

Калликрат, помогавший Гипподаму с "Длинными стенами", был также соратником Иктина, возможно, величайшего архитектора своего времени, в строительстве Парфенона на афинском Акрополе. Архитектора Калликрата не следует путать с лакедемонским скульптором того же имени, который прославился своим мастерством вырезать самые мелкие предметы, и о котором рассказывают, что он делал муравьев и других насекомых из слоновой кости, которые были настолько малы, что их конечности нельзя было различить невооруженным глазом. Это кажется еще более примечательным, если вспомнить, что у древних не было увеличительных стекол.

Прогулка в пять или шесть миль под сенью высоких стен Гипподама и Калликрата, чтобы посмотреть на большую архитектурную славу города Афин времен Перикла, несомненно, окупится нам. Хотя этот город-королева древнего мира овеян множеством триумфов искусства строителей, мы, пожалуй, обойдем их стороной, чтобы внимательнее рассмотреть жемчужины, возвышающиеся на Акрополе, сверкающие под голубым греческим небом, как белые драгоценности на короне гордого города.

В эту великолепную цитадель, защищенную пеласгийскими стенами и посвященную языческому божеству Минерве, можно было войти только с одной стороны, западной, где центральное место занимали массивные ворота или вестибюль Пропилеи. Фрагменты этих огромных ворот до сих пор свидетельствуют современному путешественнику о их былом величественном великолепии.

"Здесь, - говорит епископ Вордсворт, - больше всего мест в Афинах, ум путешественника испытывает изысканное наслаждение. Кажется, будто этот портал пощадили для того, чтобы наше воображение могло пронести через него, как через триумфальную арку, всю славу афинской древности в зримом параде". Именно это место в Афинах вызывало наибольшее восхищение у самих афинян; и это неудивительно; Давайте представим себе такую реставрацию этого сооружения, о которой говорят его уцелевшие фрагменты, - представим его восстановленным в первозданной красоте, пусть он вновь предстанет в полном достоинстве своей юной природы, пусть все его архитектурные украшения будут свежими и совершенными, пусть их лепнина вновь засияет своими сияющими оттенками красного и синего, пусть кофры его софитов вновь будут усыпаны звездами, а мраморные анты будут окаймлены, как когда-то, нежной вышивкой из листьев плюща....а затем пусть бронзовые задвижки этих пяти ворот Пропилеи внезапно распахнутся, и взору откроется все великолепие внутреннего убранства Акрополя".

Если этого образного воссоздания возвышенности Пропилеи недостаточно, чтобы возбудить интерес к зданию и рожденному в рабстве архитектору, который был его создателем, добавим сияющие слова Саймондса, которые относятся не только к самому величественному вестибюлю, но и к панафинейским процессиям, которые имели обыкновение проходить через его ворота.

"Размышляя над лестницей Пропилеи, мы можем с уверенностью сказать, что все наше современное искусство - лишь детская игра по сравнению с искусством греков. Очень умиротворяет душу мрак собора, подобного миланскому Дуомо, когда ладан поднимается

голубыми облаками на фоне полос солнечного света, падающего с купола, а плач хоров, взлетающих на крыльях органной музыки, наполняет все огромное пространство таинством мелодии. И все же подобные торжественные помпы - лишь мечты и образы видений по сравнению с четко очерченным великолепием греческой процессии, проходящей по мраморным перистым плитам под открытым небом и солнцем. Это зрелище сочетало в себе гармонию совершенных человеческих форм в движении с божественными формами статуй, сияние тщательно подобранных одеяний с оттенками, выточенными на чистом мраморе. Ритмы и мелодии дорического настроения были созвучны пропорциям дорических колоннад. Роца колонн, через которую проходил спектакль, вырастала из живых камней в прекрасные формы, исполняя вдыхаемым духом человека слепую жажду природы к абсолютному завершению. Само солнце, которому не мешал искусственный мрак и не обманывали чуждые цвета витражей, во всей своей силе служило помпезности, гордостью которой было проявление формы в многообразном великолепии. Ритуал греков был ритуалом расы, единой с природой, славящейся своей принадлежностью к могущественной матери всего живого и стремящейся с помощью человеческого искусства добавить к ее достижениям завершающий штрих".

Пропилеи протянулись в общей сложности на сто семьдесят футов по западной стороне цитадели и были полностью построены из пентелийского мрамора. В центре находился портик шириной в шестьдесят футов с шестью рифлеными дорическими колоннами, каждая из которых была высотой в тридцать футов и поддерживала благородный фронто. От портика в обе стороны отходили крылья, в которые можно было попасть через три ионические колонны. Шесть ионических колонн поддерживали крышу вестибюля. Мраморные балки этой крыши были от семнадцати до двадцати двух футов в длину и соответственно массивными. Потолок был богато украшен резьбой и орнаментом. Сразу за ионическими колоннами и в конце, обращенном к Акрополю, находилась стена с пятью бронзовыми воротами, центральные, самые большие, были достаточно широкими, чтобы пропустить колесницу или другое подобное транспортное средство. За этой стеной и воротами находился постикум, добавлявший восемнадцать футов к глубине в сорок три фута, которой обладало здание в остальном. Храм "Бескрылой победы" и "Расписная палата", содержащая лучшие работы художника Полигнота, как они были названы, образовывали крылья, которые представляли собой непрерывные стены спереди, облегченные только четырьмя ионическими колоннами, которые поддерживали изящный антаблемент и фронто храма Нике Аптерос справа.

Поскольку строительство было начато в 437 году до н. э., полностью завершено за пять лет и являлось одним из самых грандиозных сооружений своего времени, Павсаний пришел к выводу, что "по красоте исполнения, смелости и оригинальности дизайна оно соперничало с Парфеноном". Любке так отзываясь об этом сооружении: "Таким образом, в этом здании в равной степени выражена как идея крепостной обороны, так и праздничного приема. Особенно восхитителен, однако, богатый потолок большого трехнефного двора, как из-за смелого размаха его балок, так и из-за великолепного украшения промежутков между ними (гробов), которые блистали золотом и цветами. [3] Ионическая форма колонн в интерьере также соответствовала этому праздничному, веселому характеру; в то время как два ряда колонн снаружи, вместе с остальной частью экстерьера здания, демонстрировали серьезность и достоинство дорического стиля."

Так много было сказано в описании и восхвалении этого благородного произведения архитектуры; столько же можно было бы сказать о талантах и карьере его одаренного

дизайнера, но о нем сохранилась лишь тень комментариев, из которых можно соткать лишь слабую ткань уверенности относительно его жизни.

Его звали Мнесикл, и нам говорят, что он был рабом, родившимся в семье Перикла. То, что его выбрали для создания столь важного архитектурного произведения, говорит о привилегиях, которых мог надеяться достичь самый скромный из рожденных, чтобы занять высокое положение во времена этого великого лидера. Мнесикл рано проявил способности к архитектуре, и его прославленный покровитель и владелец позволил ему проявить свой талант в возведении зданий меньшей значимости, прежде чем поручить ему более амбициозные работы. Пропилеи были не единственной масштабной работой, которой он занимался, и не самой красивой, по мнению некоторых критиков, хотя и самой важной, ведь он был архитектором и изящного дорического храма Тесея, который всегда считался одной из лучших архитектурных концепций, которыми обладал древний город Афины.



ПАДЕНИЕ МНЕСИКЛА ИЗ ПРОПИЛЕИ.

Плутарх и другие ранние биографы рассказывают о происшествии в жизни Мнесикла, которое пробудило интерес Перикла и заботу богини Афины, которой он так хорошо служил. В сущности, речь идет о том, что, осматривая почти законченную работу "Пропилеи", он упал с вершины фронтона и получил тяжелейшие травмы. Его сразу же отвезли в дом Перикла, где он удостоился личного внимания великого правителя. Говорят, что именно тогда, когда он лежал у порога смерти, Периклу во сне явилась Минерва и велела дать Мнесиклу лекарство, приготовленное из настенного растения пеллитория. Так и было сделано, и жизнь архитектора была спасена. Единственный другой факт, связанный с жизнью Мнесикла, который дошел до нас, - это упоминание Плиния о том, что кипрский скульптор Стипакс сделал статую архитектора, которая стала очень знаменитой в свое время и была названа *Спланхноптес*. Такое название она получила потому, что изображала человека, который жарит внутренности жертвы во время жертвоприношения, одновременно раздувая огонь своим дыханием. Нет ничего, что могло бы навести на мысль о данном архитекторе или его профессии, но предполагается, что это была статуя Мнесикла, поскольку Плиний говорит об этом предмете как о рабе Перикла, который был излечен от ран, полученных при падении с Пропилеи, с помощью травы, которую Минерва предложила дать в качестве лекарства. Жаль, что статуя не сохранилась, чтобы дать нам представление о чертах лица хотя бы одного из великих архитекторов древности. Однако в результате недавних открытий на Акрополе были найдены фрагменты, которые, как предполагается, были частями основания.

Если и есть кто-то из греческих архитекторов времен Перикла, о ком можно сказать, что он обеспечил себе определенную популярность в последующие века, так это Иктин, главный архитектор Парфенона и проектировщик по крайней мере двух других выдающихся красивых зданий, о которых мы знаем - храм Аполлона Эпикура, близ Фигалии в Аркадии, и храм Цереры и Прозерпины в Элевсисе. Однако, несомненно, именно благодаря его связи с Парфеноном его слава сохранилась так долго.

Как уже говорилось, Калликрат помогал в строительстве Парфенона, а Фидий разработал проекты рельефной резьбы на фронтонах и метопах, выполнив большую часть работы своими руками. Хотя Витрувий говорит, что "и Иктин, и Калликрат приложили все свои силы, чтобы сделать этот храм достойным богини, которая руководила искусствами", маловероятно, что доля Калликрата в работе была равна доле Иктина, а сводилась скорее к тяжелой кладке и к тому, чтобы дать Иктину совет, за которым он мог обратиться, чтобы придать зданию наибольшую основательность и долговечность.

Парфенон, который среди нескольких шедевров Акрополя следует признать величайшим, стоял на скалистом возвышении в цитадели, которое настолько возвышало сооружение, что вымостило перистиль на одном уровне с капителями колонн восточного портика Пропилеи. На этом же месте ранее стоял более ранний храм Минервы, известный среди афинян как Гекатомпедон из-за своих пропорций.

Считается, что Парфенон Иктина стоил тысячу талантов, что равняется примерно 1 100 000 долларов наших денег. Он был начат в 422 году до нашей эры и завершен по истечении шестнадцати лет. Он соответствовал обычной форме греческих храмов, был прямоугольным и периптеральным. Длина с востока на запад составляла двести двадцать семь футов и семь дюймов, ширина - чуть больше ста одного фута. Внешняя отделка была выполнена в дорическом ордере: колонны, окружавшие камеру со всех сторон, имели тридцать четыре фута в высоту и шесть футов в диаметре у основания. Всего было сорок шесть колонн, выходящих прямо из стилобата или ступеней, все рифленые, с двадцатью каналами, и каждая несла свою часть очень красивого антаблемента. Фронтоны или фронтоны на каждом конце храма были с плоским шагом. Общая высота здания от ступеней до верха фронтонов

составляла шестьдесят четыре фута. Белый мрамор с горы Пентеликум, "выточенный", по выражению мистера Киннэрда, "с изысканной отделкой камен", был материалом для всего строения, за исключением опорных бревен крыши, которые были деревянными и покрыты мраморной плиткой.

В интерьере, снова цитируя г-на Киннэрда, "был заключен колосс-хриселефантин со всеми его великолепными дополнениями, и только скульптурное убранство одного здания превышало по количеству все недавние национальные памятники; оно состояло из ряда скульптур длиной в одиннадцать сотен футов и содержало, по подсчетам, до шестисот фигур, часть из которых были колоссальными, обогащенными живописью и, вероятно, золотыми украшениями". Здесь подтвердилось предсказание Перикла о том, что, когда здания соперничающих государств будут лежать в забвении, великолепие его города будет по-прежнему первостепенным и триумфальным". Что касается богатства его внутренних сокровищ, то примерно ту же мысль выражает епископ Вордсворт, который в ходе описания здания говорит "Поэтому было бы очень ошибочно считать этот храм, который мы описываем, просто лучшей архитектурной школой в мире. Это была также самая благородная школа скульптуры и самая богатая галерея живописи".

Ловкость архитекторов, обеспечивших Парфенону после его завершения абсолютную гармонию пропорций во всех его внешних линиях, является одной из их лучших претензий на ту известность, которую они по праву заслужили. Поскольку это в значительной степени иллюстрирует их великое профессиональное мастерство, читателю, возможно, будет интересно ознакомиться с формулировками лондонского профессора Роджера Смита, объясняющего меры, принятые Иктином и, возможно, Калликратом для исправления оптических дефектов, которыми Парфенон мог бы обладать после завершения строительства.

"Деликатность и тонкость этих [оптических иллюзий] чрезвычайно велики, но не может быть никаких сомнений в том, что они существовали. Наиболее известная коррекция - это уменьшение диаметра или сужение, а также *энтазис* или выпуклая кривая конического контура ствола колонны. Без сужения, которое достаточно заметно в ордере этого здания и гораздо более заметно в ордере более ранних зданий, колонны выглядели бы тяжелыми; а *энтазис* - это дополнительная оптическая коррекция, чтобы их контур не казался полым, что произошло бы, если бы не было изгиба. Колонны Парфенона имеют стволы высотой более тридцати четырех футов и уменьшаются в диаметре от 6,15 футов внизу до 4,81 футов вверху. Контур между этими точками выпуклый, но настолько, что кривая отходит в точке наибольшей кривизны не более чем на три четверти дюйма от прямой линии, соединяющей верх и низ. Этого, однако, достаточно, чтобы исправить тенденцию выглядеть впалой в середине.

"Второе исправление предназначено для преодоления очевидной тенденции здания расширяться кверху. Это достигается за счет небольшого наклона колонн внутрь. Однако этот наклон настолько мал, что если бы оси двух колонн на противоположных сторонах Парфенона были продолжены вверх до их встречи, то точка встречи находилась бы на расстоянии 1952 ярдов, или, другими словами, более чем в одной миле от земли.

"Еще одна оптическая коррекция применяется к горизонтальным линиям. Чтобы преодолеть тенденцию, которая существует у всех длинных линий, казаться, будто они падают в середине, линии наличника верхней ступени и других горизонтальных элементов здания

слегка изогнуты. Разница между очертаниями верхней ступени Парфенона и прямой линией, соединяющей два ее конца, в самом большом случае составляет всего два дюйма".

Еще одно исправление, на которое ссылается профессор Смит, касающееся вертикальных пропорций здания, он не обсуждает более, чем говорит: "Небольшие дополнения, составляющие по всей длине ордера менее пяти дюймов, были сделаны к высоте различных членов ордера с целью обеспечить, чтобы с одной определенной точки зрения эффект ракурса был точно компенсирован, и таким образом здание должно было казаться зрителю идеально пропорциональным".

Парфенон не был, как принято считать, храмом для поклонения Минерве. Святилище для этой цели находилось в Эрехтеуме, тройном храме, расположенном на Акрополе, не очень далеко от Парфенона, и имевшем крылья, посвященные соответственно Минерве Полиас, Эрехтею или Нептуну, где находился колодец с соленой водой, и нимфе Пандросе, дочери Цекропса. Парфенон, однако, служил национальной сокровищницей и хранилищем ценных подношений богине, а также "центральным пунктом Панафинейского фестиваля", где призы могли раздаваться победителям соревнований. Действительно, украшения Фидия подтверждают это предположение, так как скульптурный рельеф фриза изображает панафинейскую процессию. Богатая рельефная резьба на тимпанах переднего и заднего фронтонов здания, также выполненная Фидием, эскизы которой можно найти в описании почти любого труда по греческому искусству, была воспроизведена в некоторых виньетках этой книги.

Говоря об Эрехтеуме, который, подобно Парфенону и Пропилеям, до сих пор представляет собой прекрасные руины, украшающие Акрополь, привлекающие туристов и дающие любителям искусства лучший критерий идеального века греческой архитектуры, мы должны отметить тот факт, что архитектор, спроектировавший этот великолепный образец ионического ордера, неизвестен, и вряд ли он когда-нибудь станет известен. Здание не было закончено к моменту смерти Перикла. Из-за надписи, найденной на Акрополе и хранящейся сейчас в Британском музее, содержащей подробные сведения о профессиональном осмотре незаконченных частей, проведенном афинским архитектором по имени Филокл в 336 году до н. э., некоторые считают этого архитектора автором всего сооружения; но то, что он не мог им быть, ясно доказывается тем известным фактом, что большая часть храма была построена, как мы уже говорили, во времена Перикла, или примерно на сто лет раньше. Больше, кстати, о Филосе ничего не известно, кроме приведенного здесь.

Прошло около двух тысяч лет, и ни великий нивелировщик Время, ни разъедающее влияние стихий не омрачили красоту и завершенность Парфенона, за это время он претерпел два изменения, наиболее антагонистичных его первоначальному назначению: в одно время он был превращен в христианскую церковь, а в другое - в турецкую мечеть. Что касается первой трансформации, то следует отметить, что значение его названия не было полностью утрачено при изменении. Парфенон означает Богородица, и христиане называли церковь, в которую они ее превратили, церковью Пресвятой Богородицы. В 1676 году Спон и Уилер увидели его целиком. Но когда одиннадцать лет спустя венецианцы во время войны с турками осадили цитадель, они бросили на крышу благородного сооружения бомбу, которая, пройдя сквозь нее, воспламенила порох, хранившийся в здании у турок. В результате произошел взрыв, который расколол храм и привел его в нынешнее состояние, если не считать дальнейших разрушений, которые вряд ли можно назвать достойными доверия. Турки-иконоборцы сочли эту гордость Перикла весьма полезным материалом для своих построек, и приходится сожалеть, что лорд Элгин счел нужным обогатить далекий музей в Лондоне многими из его самых красивых резных работ, добавив еще больше осквернения к

тому, "что пощадили готы, турки и время". Витрувий сообщает нам, что Иктин в сотрудничестве с другим архитектором, о котором не упоминается, написал книгу о Парфеноне, своем величайшем шедевре.

После поисков по всему миру своей дорогой, потерянной дочери, прекрасной Прозерпины, которая была унесена в царство Плутона, Церера, наконец, отказалась от поисков и со скорбью поселилась в Элевсисе, городе в плодородной Беотии, примерно в четырнадцати милях от Афин. Здесь в ее честь и в память о Прозерпине был воздвигнут ионический храм народом, для которого она стала покровительницей. Персы во время вторжения в Аттику сожгли храм, но Перикл приказал его восстановить и выбрал архитектором Иктина. Он возвел более красивое сооружение в дорическом стиле, которое, как говорят, было без открытых колонн.

Прожил ли Иктин достаточно долго, чтобы завершить храм Цереры и Прозерпины, или его отождествляли для других целей, неизвестно, но, судя по всему, к его проектированию и возведению были причастны другие архитекторы, как до, так и после его прихода. Коребус также упоминается как архитектор, служивший Периклу, который начал работу над мистической камерой, но его внезапная смерть привела к замене Иктина. Однако более вероятно, что Иктин уже разработал проект здания, а Корибус просто работал под его руководством. После Иктина был другой афинский архитектор, назначенный Периклом, и проектировщик демоса Холаргоса. Говорят, что он построил фронтон храма с открытым литавром, согласно древней моде, чтобы осветить камеру, которая, если верить Страбону, могла вместить тридцать тысяч человек.

Во времена Деметрия Фалерия, непосредственного преемника Александра, Фило, или Филон, как иногда пишут его имя, очень выдающийся архитектор, также из Афин, был привлечен для пристройки портика из двенадцати дорических колонн к этому храму Цереры. То, что Метаген из Ксипета и сын Ктесифона, о котором мы уже говорили в связи с храмом Дианы в Эфесе, упоминается как архитектор, достроивший антаблемент и верхний ряд колонн к этому элевсинскому храму, вероятно, является ошибкой. Время Метагена, как мы видели, было гораздо более ранним (около 560 г. до н. э.), и хотя он мог заниматься первым храмом Цереры в Элевсисе, совершенно невозможно, чтобы он был нанят Периклом для строительства того, к чему имел отношение Иктин.

Когда Аларих, германец, совершил свое гневное вторжение в Грецию в 396 году до н. э., поскольку ему было отказано в командовании армиями Восточной империи, он уничтожил очень много произведений греческого искусства, и этот храм был среди них одним из тех несчастных, которые помогли насытить его гнев.

Третьей важной работой, с которой, как сообщается, связан Иктин, был дорический храм Аполлона в деревне Бассæ, близ Котилиона, в Аркадии, который был известен как храм Аполлона Эпикура (Хранителя). Павсаний говорит о нем как о храме в Тагее, лучше в Пелопоннесе "по красоте камня и симметрии пропорций". Этот храм до сих пор представляет собой прекрасные руины, из первоначальных тридцати восьми колонн перистилия сохранились тридцать четыре. Строение, которое в интерьере имело два ряда колонн ионического ордера, изначально было великолепно спланировано для скульптурных украшений и статуй и содержало множество прекрасных образцов ручной работы Фидия и его школы. Любке говорит, что некоторые из резьбы фриза и других частей здания, которые можно увидеть в Британском музее, являются самыми смелыми и оживленными композициями среди всего, что сохранилось до нас из произведений греческого искусства.

На юго-восточном склоне Акрополя Перикл приказал возвести здание, которое значительно отличалось от преобладавших в то время прямоугольных построек. Оно было овальным в плане, дорического ордера, а его портик был окружен тридцатью двумя колоннами. Однако самой оригинальной особенностью здания была крыша, выполненная в форме конуса и поддерживаемая стропилами, сделанными из мачт кораблей, захваченных во время персидских войн. Чуть выше карниза барабана по всей крыше располагался ряд окон, которые, возможно, являются архетипами наших современных мансардных окон. Это здание называлось Одеум, или, как его сейчас называют, Одеон, и было посвящено музыке.

Комический поэт Кратин, который обрушил свою сатиру на Перикла при строительстве "Длинных стен", нашел в крыше Одеона, идею конусообразной формы которой, кстати, как утверждается, архитекторы позаимствовали из павильона персидского царя, еще одну метку для своих насмешек. Он поет:

"Как Джов, лук на голове он носит;

Как Перикл, целый оркестр несет;

Не боясь больше ни погромов, ни изгнаний,

Он настраивает раковину, перед которой прежде дрожал".

Аллюзия на лук у Кратина объясняется, если вспомнить, что за своеобразную длинную форму его головы афинские поэты называли Перикла *Схиноцефалом*, или кальмароголовым, от *schinos* - кальмар, или морской лук. Другая версия сатиры Кратина приводится следующим образом:

"Итак, мы видим здесь,

Юпитер Длиннопалый Периклу явился,

Со времени остракизма он отложил голову,

И вместо нее носит новый Одеум".

Музыке уделялось значительное внимание в образовании греков, и такое влияние, как говорят, она оказывала как на физическую, так и на умственную природу людей, что ее считали противоядием от многих недугов как тела, так и ума. Поэтому Одеон был важным учреждением в Афинах. Здесь Перикл лично проводил музыкальные состязания между хорами, учрежденные богатыми афинскими гражданами, и награждал победителей треножниками, которые в знак особого почета им разрешалось устанавливать на своих памятниках. Одна из улиц Афин была почти полностью посвящена этим хоральным памятникам, многие из которых были прекрасны с архитектурной точки зрения.

Архитектор Одеона Перикла неизвестен, но после его разрушения Аристионом во время Митридатовой войны он был восстановлен Ариобарзанесом II, Филопатором, царем Каппадокии, в первоначальном виде. Для этой цели он нанял братьев-римских архитекторов Кая и Мария Сталлиев, а также третьего архитектора по имени Меналипп, который зафиксировал свою причастность к строительству на основании статуи, которую они воздвигли в честь своего покровителя Ариобарзанеса. Говорят, что в определенные дни этот поздний Одеон использовался в качестве зернового рынка.

Если в Парфеноне на Акрополе акме дорического великолепия было достигнуто Иктином и Калликратом, то под Акрополем находился еще один храм, который многие считают равным Парфенону по совершенству дорической симметрии и изяществу. Это было здание, на которое уже делались ссылки как на еще один пример гения и мастерства Мнесикла, раба-архитектора Пропилеи. Оно было посвящено основателю Афин, отважному Тесею, и служило не только храмом в его честь, но и мавзолеем для его праха.

Вордсворт, чьи хвалебные слова в адрес "Пропилеи" уже цитировались, также восторженно восхищается этим вторым примером мастерства талантливого Мнесикла: "Такова целостность ее структуры и отчетливость деталей, что она не нуждается в описании, кроме того, которое может дать несколько взглядов. Его красота бросает вызов всему; его твердая, но изящная форма, действительно, восхитительна, а прелесть его окраски такова, что из-за насыщенного, мягкого оттенка, который мрамор приобрел сейчас, он выглядит так, как будто его добыли не из ложа скалистой горы, а из золотого света афинского заката".

Хотя храм Тесея был одним из самых скромных по размерам афинских храмов, он всегда считался одним из самых совершенных в аттико-дорическом ордере, а сегодня стоит как один из наименее обветшалых среди всех сохранившихся прекрасных сооружений Древней Греции. Действительно, поскольку предполагается, что он был начат до Парфенона или во времена Кимона, некоторые авторы утверждают, что Иктин взял его за образец, хотя Парфенон был примерно в два раза больше.

Тесей был окружен колоннами, по шесть спереди и сзади и тринадцать с каждого фланга. Его ширина составляла сорок пять футов, а длина - сто четыре фута. Строительным материалом служил пентеликанский мрамор, который с течением веков приобрел мягкий желтоватый оттенок, о котором упоминает епископ Вордсворт. Декоративная скульптура использовалась более скупой, чем в Парфеноне или некоторых других сооружениях того времени, но та, что была использована, была настолько разумно обработана, что дала самые благородные результаты. Скульптура в метопах фриза и на пронаосе - дело рук Фидия.

Он был построен после Марафонской битвы и, похоже, после пробуждения в афинянах того высокого чувства долга перед своим первым героем, Тесеем, которое дремало веками. Именно благодаря Дельфийскому оракулу его останки были привезены в Афины из долгого изгнания на острове Скирос и с почестями погребены, причем для исполнения указа оракула был выбран сын Мильтиада. По этому случаю было устроено празднество и ликование, а погребение в прекрасном новом храме - жертвоприношение и торжественность.

В завершение этого краткого упоминания о Тесее можно привести изящные строки из "Греции" Хейгарта, которые так прекрасно его восхваляют:

"Здесь остановимся мы, в притворе

Фейн Тесея - с каким суровым величием

Он возвышает свою прудовую и вечную мощь,

Все так же совершенна, все так же неизменна, как в тот день.

Когда собравшаяся толпа народа

С криками возвестили о свершившемся деле и пали ниц.

И пали ниц, чтобы поклониться
Его мраморным великолепием. Как золотой отблеск
Полуденный свет падает на его изящные формы,
Оттеняя каждый рифленый вал, и легендарный фриз
И дорический триглиф! Как лучи среди
Открывающихся колонн, переливающиеся из точки в точку.
Как лучи среди открывающихся колонн, переходя из точки в точку, струятся по мраку
длинного портика;
Где в движущихся лабиринтах юноши и девы
Веди легкий танец, как прежде в радостный час
праздника! Как широкий фронтон,
Погруженный в тень, нависает над ним и навевает
Торжественность и благоговейный трепет!
Гордый памятник былого великолепия!
До сих пор ты жив, и завистливое время
Не нарушило твоей красоты, но лишь придало ей
Более глубокий оттенок, и приглушило отполированный блеск
Твоей респектабельной белизны. Пусть глаза мои
Наслаждаются формой твоей, и находят в каждом взгляде
Темы для воображения и размышлений;
Империи пали, а ты все еще непоколебим;
И судьба, чей прилив поглощает гордого человека.
Накатила свои безвредные волны у твоего основания".

В блестящей плеяде великих архитекторов и скульпторов нашего века ни один не выделяется более заслуженно благодаря истинным заслугам и благородной цели, чем Поликлет из Аргоса, которого помнят скорее как скульптора, чем благодаря его достижениям в архитектуре. Он занимался своим искусством между 452 и 412 годами до н. э. и, как и его выдающиеся современники Мирон и Фидий, был учеником аргивского скульптора Агеладиса. Его славу сравнивают со славой его самого знаменитого брата-ученика, Фидия, по той причине, что если Фидий дал идеальный стандарт в изображении божеств, то Поликлет создал для всех веков совершенный канон человеческой формы в искусстве. Это он выразил в фигуре юноши, держащего в руке копье, которая получила название "Дорифор". В этой фигуре скульптор заложил универсальные правила относительно пропорций человеческого тела в его среднем стандарте роста, ширины груди, длины

конечностей и так далее. Сократ, по словам Ксенофонта, дошел до того, что поставил Поликлета в качестве скульптора на один уровень с Гомером, Софоклом и Ксесисом в их соответствующих искусствах.

Анекдот, похожий на тот, что рассказывают о Фидии, когда он выслушивал критические замечания публики по поводу своей колоссальной статуи Зевса Олимпийского, также связан с Поликлетом. Говорят, что он сделал две статуи, одну, которую усовершенствовал в соответствии с собственными идеалами, а другую выставил на всеобщее обозрение и изменил в соответствии с высказанными пожеланиями. В свое время он выставил обе статуи на всеобщее обозрение. Тот, который он сделал сам, вызвал всеобщее восхищение, а тот, который он изменил в угоду народной фантазии, был осужден. "Вы сами, - восклицал он, - сделали статую, которую вы поносите, я - ту, которой вы восхищаетесь".

Одной из самых знаменитых его работ была хриселефантиновая статуя Геры, выполненная в преклонном возрасте, чтобы соперничать с Афиной и Зевсом работы Фидия. Страбон считал, что эта статуя равнялась по красоте статуям Фидия, хотя и превосходила их по стоимости и размерам. В том, что Поликлет следовал гомеровскому описанию Геры и представил богиню одетой по пояс, можно сказать, что он следовал прецеденту Фидия; в других же аспектах он опирался на свою собственную фантазию. Юнона восседала на золотом троне; ее голова была увенчана гирляндой, на которой были изображены Грации и Часы; в одной руке она держала символический гранат, а в другой - скипетр, увенчанный кукушкой, птицей, священной для Геры из-за того, что она сама была преобразована в эту форму Зевсом.

Как архитектора Поликлета можно встретить на сайте в качестве проектировщика театра в Эпидавре, где также находился прекрасный храм, посвященный Эскулапу, который Павсаний назвал превосходящим по симметрии и изяществу все остальные в Греции и Риме. Он вмещал двенадцать тысяч зрителей, и его руины, как и беломраморный круглый Толус работы того же художника, до сих пор можно увидеть в необычном состоянии сохранности.

Среди других архитекторов, которые упоминаются в различных источниках как занимавшиеся своей профессией в конце этого века, но которые вряд ли могут занять равное место с теми, о ком уже говорилось, можно упомянуть Евполина, аргивянина, который восстановил большой Герум в Микенах после его разрушения пожаром в 423 году до н.э., антаблемент которого был украшен скульптурами, изображающими войны богов и гигантов и Троянскую войну; Клеетас, который был одним из помощников архитектора при Фидии, и чье главное притязание на известность основано на его строительстве стартового места на Олимпийском стадионе, и Демокон Мирилла, который построил театр в Сиракузах. Витрувий также говорит об архитекторе и авторе примерно этого времени - Силене, который писал о дорическом ордере.

Трудно завершить эту главу, в которой лишь поверхностно упоминаются архитектурные светила золотого века искусства Греции, не оглянувшись на великолепный город Афины, великий продукт их творческого мастерства, с чувством сожаления, что среди всех ее многочисленных и благородных памятников, посвященных богам и людям, нет ни одного, который носил бы на себе отпечаток своего создателя. Мы видим в этом взгляде лесные колоннады из сверкающих белых колонн; мы видим Дом пятисот сенаторов, Толус, Зал Гермеса, Агору, Пникс, "где афинский оратор говорил с глыбы голого камня"; Стоический зал, в котором преподавалась философия; Пританеум, где хранились любимые законы Солона; Лицей с сотней колонн из Лидии; Театр Вакха и Мавзолей Толуса. Мы видим бесчисленные храмы, самые величественные из которых посвящены Юпитеру и Тесею, а также другие, восхитительного достоинства: Цереры, Кибелы, Марса, Вулкана, Венеры, Эака,

Диоскуров, Геракла, Дианы Агротеры, Вакха Луннея, Эскулапа, Евменида и храм Славы, возведенный на добычу со славного Марафонского поля, где стояла Венера Фидия; И мы видим возвышающийся над всеми Акрополь, дополняющий ансамбль другими великолепными архитектурными триумфами; И хотя мы видим среди них плиты, "исписанные записями афинской истории, гражданскими договорами и мирными соглашениями, памятниками о почестях, оказанных гражданам-патриотам или щедрым чужеземцам", мы не находим ни одного памятника, будь то во времена Перикла или позже, с именем Иктина, или Гипподама, или Калликрата, или бедного раба Мнесикла, которого Минерва спасла, чтобы он был забыт людьми.



СНОСКИ:

[3] Упомянутое украшение - работа выдающегося художника Протогена.

ГЛАВА VII. ПОЗДНИЕ ГРЕЧЕСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ.

Первым архитектором, а также художником с выдающимися заслугами, получившим историческое признание в начале поздней аттической школы, или той, что последовала сразу за школой Фидия, и одним из первых, кто оригинально и с художественным мастерством обработал коринфскую идею, которая в то время расцветала, был достойный и искусный Скопас. Об этом художнике уже упоминалось в связи с храмом Дианы в Эфесе, для которого, как говорят, он изготовил самую красивую из всех многочисленных колонн, которыми был украшен этот храм. Это утверждение сделано без ущерба для великого Праксителя, который был современником Скопаса и превосходил его как скульптор, если не соперничал с ним как архитектор.

Ошибка Плиния, который относил Скопаса к более раннему возрасту, была наконец исправлена, и установлено, что период, когда он занимался своим искусством, между 395 и 350 годами до н. э. Скопас был уроженцем Пароса, подвластного Афинам острова, и происходил из семьи, которая на протяжении нескольких поколений до его появления на свет занималась пластическими искусствами. Его потомки также шли по тем же художественным тропам жизни на протяжении многих поколений. Как и у Поликлета, с

которым он наиболее благоприятно сравнивается, архитектурная сторона его карьеры была значительно затмлена той, в которой проявился его гений скульптора.

Его статуи были многочисленны, и, к счастью, многие из них до сих пор разбросаны по различным европейским музеям и галереям. Среди таких его работ наиболее интересной считается известная серия фигур, изображающих гибель сыновей и дочерей Ниобы. Во времена Плиния эти статуи стояли в храме Аполлона Социана в Риме, и тогда возник вопрос, чьи это работы - Скопаса или Праксителя. На самом деле, многие из лучших работ первого были приписаны второму художнику. Об этой группе Шлегель говорит: "В группе Ниобы есть самое совершенное выражение ужаса и жалости. Взгляд матери, полуоткрытый в мольбе рот, кажется, обвиняют невидимый гнев небес. Дочь, прижимающаяся в предсмертных муках к груди матери, в своей младенческой невинности не может испытывать иного страха, кроме страха за себя; врожденный импульс самосохранения никогда не был представлен в более нежной и трогательной манере. С другой стороны, можно ли представить чувствам более прекрасный образ самоотверженного, героического великодушия, чем Ниоба, когда она наклоняет свое тело вперед, чтобы, если возможно, только она одна могла принять разрушительный болт? Гордость и отвращение переплавляются в самой пылкой материнской любви. Более чем земное достоинство черт лица тем менее обезображено болью, что от быстрого повторения ударов она, как в басне, кажется бесчувственной и неподвижной. Перед этой фигурой, дважды превращенной в камень и при этом столь неподражаемо одушевленной, перед этой линией, разграничивающей все человеческие страдания, самый черствый зритель растворяется в слезах".

Другая высоко ценимая работа Скопаса, которая, по словам Плиния, стояла в святилище Кнея Домиция в цирке Фламиниян в Риме, представляла Ахилла, ведомого на остров Льюс морскими божествами. Она состояла из фигур Нептуна, Фетиды и Ахилла, окруженных nereидами, сидящими на дельфинах и других крупных рыбах, и сопровождаемых тритонами и морскими чудовищами. По мнению Плиния, одних этих фигур было бы достаточно, чтобы обессмертить художника, даже если бы они стоили труда всей его жизни.

Его статуи Венеры, в конце концов, являются, возможно, самыми замечательными из его скульптурных работ. Предполагается, что одна из этих статуй, если не оригинал, стала прототипом одного из самых знаменитых и прекрасных изображений этого очаровательного божества в современном мире. Другая статуя, которой Плиний уделяет особое внимание, - та, на которой богиня представлена обнаженной и которая была найдена в храме Брута Каллаика в Риме. Эта статуя, добавляет он, "принесла бы славу любому другому городу, но в Риме огромное количество произведений искусства и суета повседневной жизни великого города отвлекали внимание людей". Возможно, именно это произведение искусства, которое, по мнению некоторых, превосходило работы Праксителя, с некоторыми изменениями считается образцом, по которому Клеомен создал знаменитую Венеру Медицейскую. Павсаний и Плиний упоминают и другие изображения Венеры, выполненные Скопасом, но Ваагену и некоторым другим критикам остается приписывать знаменитую статую Афродиты, находящуюся в Лувре в Париже и известную как Венера Милосская, этому великому скульптору и архитектору.

Однако нецелесообразно уделять много места этой стороне художественной жизни Скопаса, но при рассмотрении его связи с великолепным мавзолеем, который Артемезия возвела в Галикарнасе своему мужу Мавсолу, царю Карии, можно утверждать, что работа

этого художника над знаменитым монументом, который вошел в число семи ветров мира, была скорее работой декоративного скульптора, чем архитектора.

В этой работе Скопас сотрудничал с тремя другими архитектурными скульпторами - Браксисом, Тимофеем и Леокаром - все они были афинянами. Каждый из них взялся за украшение одной из сторон здания, Скопас выбрал восточный или главный фасад. Северная и южная стороны имели ширину около шестидесяти трех футов, восточная и западная были не столь широки.

Прежде чем перейти к описанию основных характеристик здания, следует сказать, что профессиональными архитекторами, которым принадлежит заслуга в разработке плана сооружения, были Филей, иониец, чье имя Витрувий пишет по-разному, и Сатир, чей родной город не указан, но который, согласно тому же авторитету, написал описание мавзолея. Филей также был автором работ по архитектуре, написав том об ионическом храме Афины Полиас в Приене, проектировщиком которого он был, и который был одним из самых известных зданий в Малой Азии, и трактат о мавзолее, который также находился в этой части земного шара. Что касается Сатира, то о других общественных зданиях, архитектором которых он был, ничего не известно.

Общая высота мавзолея составляла сто сорок футов, а в целом его внешний вид сочетал в себе восточные черты в конструкции гробницы с совершенствами греческого архитектурного изящества и элегантности. Гробница находилась внутри прямоугольной подконструкции. Над ней возвышался ионический перистильный храм с девятью колоннами на каждой стороне и одиннадцатью на концах. Фриз был искусно украшен резьбой, а крыша пирамидальной формы придавала восточный колорит всему зданию. На вершине крыши находилась колоссальная мраморная квадрига, в которой стояла статуя умершего царя Мавсола. Говорят, что в скульптурах и резьбе с разных сторон художники стремились соперничать друг с другом, и хотя царица Артемезия умерла до завершения гробницы, четверо художников были настолько заинтересованы и поглощены своей работой, что решили завершить ее на свой страх и риск.

До двенадцатого века после христианской эры эта величественная гробница простояла в довольно хорошей сохранности, но вскоре после этого развалилась на куски и с тех пор использовалась рыцарями Святого Иоанна в качестве каменоломни, откуда они брали камень для замков, построенных ими на месте старого греческого Акрополя. Позже большая часть мрамора была взята для ремонта их укреплений, и, как говорят, из него даже делают известь, показывая, к какому бесславному использованию в конечном итоге может прийти самая великая архитектурная слава. Тем не менее, некоторые резные изделия были извлечены из крепостных стен и откопаны из других мест в Будруне, современном Галикарнасе, чтобы найти свое последнее пристанище, будем надеяться, в Британском музее. Эти спасенные куски мрамора, которых, возможно, достаточно для реконструкции четверти всего фриза, хотя они и не являются непрерывными, признаны компетентными судьями образцами работы разных художников, но нет никакой возможности определить, какие из них, если таковые имеются, принадлежат резцу Скопаса.

Храм Афины Алеа в Тегее в Аркадии, часто служивший убежищем для беглецов из Спарты, был архитектурным творением Скопаса, которое, похоже, принадлежало исключительно ему. Из всех храмов Пелопоннеса этот, по словам Павсания, был самым большим и самым величественным. Однако этот наблюдательный путешественник, должно быть, несколько увлекся своим энтузиазмом по поводу его архитектурных достопримечательностей, приписывая ему такие огромные размеры, поскольку его размеры не превышали ста

шестидесяти четырех на семьдесят футов, будучи намного меньше, чем у других греческих храмов.

Храм, который построил Скопас, не был первым храмом богини, занимавшим то же место, а следовал за гораздо более древним, который был уничтожен пожаром в 394 году до н. э. Здесь рано проявилась тенденция к введению коринфского ордера, которая последовала после Пелопоннесских войн и продолжала расти по мере того, как Греция все больше и больше смешивалась с римскими идеями. Колонны храма были необычными: снаружи использовался ионический стиль, по шесть колонн на каждом конце и четырнадцать по бокам; внутри же использовался дорический ордер, над которым возвышался коринфский. Оба фронтона здания были изваяны Скопасом или по его эскизам под его непосредственным руководством. На фронтоне переднего портика изображена погоня за калидонским вепрем, а на заднем - битва Телефа с Ахиллом; обе композиции, по словам Павсания, очень оживленные. Статуя богини Афины Алеа, находившаяся в камере, была вывезена императором Августом и установлена у входа в его новый форум в Риме. Некоторые фрагменты педиментальных скульптур были обнаружены и помещены в Британский музей.

Скопасу, в сотрудничестве с Праксителем, также приписывают изящный и красивый хорагический памятник Лисикрата, который в свое время называли "фонарем Демосфена", ошибочно полагая, что великий оратор использовал его в качестве кабинета - очень странное использование, если вспомнить, что у маленького сооружения не было ни дверей, ни окон. В свое время этот памятник был гордостью улицы Триподов, и он до сих пор является одним из наиболее сохранившихся свидетельств вкуса и мастерства его проектировщиков.

В этом памятнике коринфский стиль декора представлен в совершенстве изящества, лучше, пожалуй, чем в любом другом известном нам сооружении того раннего времени. Стюарт описывает его следующим образом: "Колоннада была построена следующим образом: шесть равных плит белого [пентелийского] мрамора, расположенных рядом друг с другом по кругу, образовывали продолженную цилиндрическую стену, которая, конечно, была разделена сверху донизу на шесть равных частей стыками плит. Эти колонны выступали из поверхности цилиндрической стены более чем на половину своего диаметра, и стена полностью закрывала интерколумний. Над ней располагались антаблемент и купол, ни в одном из которых не было сделано никакого отверстия, так что внутрь этого памятника не было доступа, и он был совершенно темным".

Цветок", или венчающее украшение памятника, представлял собой особенно изящную и красивую композицию из листьев аканта и волют, а крыша была выполнена с большой изысканностью и оригинальностью в виде крыши из лавровых листьев и витрувианских завитков. Если работа над этим памятником была распределена между Скопасом и Праксителем, было бы интересно узнать, что это было.

Из других архитектурных скульпторов, связанных со Скопасом в украшении гробницы Мавсола, никто не упоминается как имевший какое-либо другое отношение к архитектуре подобным образом, но все они были статуями с выдающимися и высокими заслугами, которые выполнили работы в мраморе или бронзе, или и то, и другое, что придало им известность в их искусстве. Среди других работ Бряксиса - пять колоссальных статуй на острове Родос, среди которых, однако, не было знаменитого "Колосса Родосского", а также статуя Аполлона, которая предназначалась для храма Дафниса близ Антиохии. Рассказывают, что Юлиан Отступник хотел воздать этой фигуре особое поклонение и почтение, но ему помешало чудесное уничтожение храма и статуи огнем. Климент

Александрийский утверждает, что Брякисис был художником многих работ, приписываемых Фидию.

Относительно доли Тимофея в украшении мавзолея греческие авторитеты спорят, некоторые приписывают его работу Праксителю; но, похоже, нет никаких оснований полагать, что скульптура на южной стороне гробницы была выполнена другой рукой, а не Тимофеем. Как один из великих скульпторов поздней аттической школы, он был также одним из самых выдающихся: его фигура Артемиды была признана достойной того, чтобы занять место рядом с Аполлоном Скопаса и Латоной Праксителя в храме, который Август воздвиг Аполлону на Палатине. Другие статуи выдающихся достоинств также приписываются ему Павсанием и Плинием.

Леохарес, последний из квартета, в своей художественной школе также уступал только Скопасу и Праксителю. Он был особенно искусен в создании портретов-статуй, наиболее удачными из которых были портреты Филиппа Македонского, Александра, его сына, Аминта, Олимпии и Эвридики, выполненные из слоновой кости и золота и помещенные в Филиппейон, круглое здание в Альтисе в Олимпии, возведенное Филиппом в честь его победы при Херонее. Но *главным шедевром* Леохареса стала бронзовая статуя изнасилования Ганимеда. Плиний говорит об этой работе, что орел, казалось, осознавал, что и кому он несет сокровища, и старался не задеть юношу когтями через платье. Оригинальная статуя часто копировалась как в мраморе, так и на геммах, несколько из которых сохранились до наших дней: одна в музее Пио-Клементино, другая в библиотеке Святого Марка в Венеции, а еще одна фигура в "Афинах" Стюарта, как альт-реликвия, найденная среди руин Фессалоники.



ГЛАВА VIII.

АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ ЭПОХА И РИМСКОЕ РАЗОРЕНИЕ.

Эпоха в художественной жизни эллинского народа, связанная с влиянием карьеры и завоеваний Александра Македонского, которой мы сейчас достигли, по своему интересу едва ли уступала эпохе Перикла. Как ни велика была любовь великого македонского полководца к искусству и как ни велико было его стремление оставить после себя долговечные памятники, которые должны были достойно представлять художественную культуру его времени, все же, по причинам, вытекающим частично из его собственной карьеры, а частично из постоянно меняющихся импульсов человеческого чувства и вкуса, художественная культура его времени должна склониться перед превосходством культуры времен Перикла, если в отношении других черт его лидерства и свершений, которым история отводит более высокое место, его гений не затмится никем в летописях цивилизации.

Короткая жизнь Александра, столь активная в завоеваниях и войнах, и столь большая ее часть прошла вдали от европейских ассоциаций или даже влияния колониальной Греции, неизбежно дала ему мало времени для потворства искусствам на родине, хотя и позволила проявить его в значительной степени в основании городов и возведении храмов в чужих землях. Этому самоизгнанию, сопровождавшемуся, как это было, большими армиями, приведенными из Греции и ее колоний, и смешением ее народа с иностранцами с новыми вкусами и привычками ума, можно приписать то изменение художественного чувства на родине, которое начало утверждаться примерно в это время. Однако, с другой стороны, его влияние было благотворным для завоеванных стран, поскольку оно привнесло в них более высокие художественные стандарты, чем существовавшие до этого.

Лично Александр проявлял высокую оценку искусства; была ли она основана на той же искренности, что и та, что была более естественной для характера Перикла, - вопрос; но мы видим, что Пракситель, Лисипп и Апеллес, великие художники его времени, были не менее публично почитаемы или более высоко польщены, чем Фидий или Поликлет во времена Перикла. В качестве доказательства энтузиазма Александра по отношению к искусству рассказывают, что он вознаградил Апеллеса за его знаменитый портрет, приказав, чтобы вознаграждение художника было *отмерено золотом*, а не *подсчитано*. Это распоряжение, возможно, в такой же степени иллюстрирует театральные порывы, в которых он мог быть виновен, как и спокойное выражение искренней признательности.

Даже если бы Александра пощадили и он вернулся в Грецию, чтобы продолжить долгую полезную жизнь для своего народа, а не был бы отрезан в расцвете сил в Вавилоне, хотя он мог бы сделать для искусства гораздо больше, чем сделал, все же он не смог бы достичь для него того, чего достиг Перикл. Это можно объяснить его рождением, воспитанием и более сильной направленностью его ума, которая вела в совершенно разных направлениях. Македонский не имел в своих жилах традиций художественной культуры, как это было в случае с более отточенными афинянами, и, будучи более склонным к ослеплению пышностью и показухой, естественным для лидера, который с младенчества был почти постоянно связан с амуницией и регалиями армий, вряд ли то, что он мог бы сделать для

искусства больше того, что он действительно сделал, проявило бы ту чистоту идеала, а также утонченность исполнения, которые так отличали и достойно украшали работы Перикла.

Как всегда есть некоторое время, которое должно пройти, прежде чем прилив, достигнув своего половодья, снова превратится в медленный отлив, так было и время, выраженное в нескольких годах, когда пластические искусства Греции, достигнув своего наивысшего развития в эпоху Перикла, оставались неподвижными, прежде чем угаснуть под так называемым римским вырождением и смешанным влиянием различных сравнительно некультурных национальностей.

Александрийская эпоха знаменует собой начало этого перелома. До того момента, когда Коринф был разграблен римлянами в 146 году до н. э., а итальянские солдаты бросали кости на картинах Аристиды, упадок длился почти столько же поколений, сколько в более ранние века Греции, до того времени, когда хриселефантинные статуи Зевса и Афины работы Фидия стали признанными эталонами величия и красоты богов, а Дорифор Поликлета был принят как критерий изящества и пропорций человека.

Конечно, стандарт, которым можно измерить совершенство архитектурного достоинства и чистоты, во многом зависит от индивидуального вкуса и предпочтений, о чем иногда свидетельствуют противоречивые суждения лучших критических авторитетов, но если мы примем выводы столетий высочайшей критики, мы должны быть готовы признать, что искусства, к которым мы обращаемся, достигли своего зенита, как было сказано. Однако выражение "римское вырождение" слишком сурово, если воспринимать его не в сравнительном смысле; ведь что бы греческая архитектура ни потеряла в идеальном эстетизме причине римского вмешательства, следует признать, что римляне сами развили свое мастерство в оценке искусств и достижений архитектуры, что привело к великолепию, которое, если сравнивать с нашим временем, ставит их на второе место после греков, у которых они так много заимствовали и которых они не побрезговали лишить почти всех своих переносных художественных сокровищ. "Среди бесчисленных памятников архитектуры, построенных римлянами, - говорит Гиббон, - как много их ускользнуло от внимания истории, как мало устояло перед разрушительным воздействием времени и варварства! И все же даже тех величественных руин, которые до сих пор разбросаны по Италии и провинциям, было бы достаточно, чтобы доказать, что эти страны когда-то были резиденцией вежливой и могущественной империи. Само по себе их величие или красота могли бы заслужить наше внимание; но они стали еще интереснее благодаря двум важным обстоятельствам, которые связывают приятную историю искусств с более полезной историей человеческих нравов. Многие из этих произведений были возведены за частный счет, и почти все они предназначались для общественного блага".

Но отшлифовка римлян до высокого блеска, которого они в конце концов достигли в искусстве, была медленным процессом, который встречался с многочисленными перерывами, в зависимости от того, насколько их правители были индивидуально затронуты любовью к искусству - факт, который сам по себе показывает, что искусство не было неотъемлемым качеством римской природы в той же степени, что и греческой. Восхищение греческой эстетической культурой поначалу считалось признаком женоподобности, и даже Катон восклицал против искусства спустя семнадцать лет после взятия Сиракуз. Консул Муммий в 146 году до н. э., спустя сто лет, после битвы, завершившейся взятием Коринфа, убедительно доказал, что он очень мало ценил достоинства найденных там сокровищ, поскольку он не только уничтожил многие из них, но и отправил в Рим гораздо больше, по той простой причине, что, понимая, как высоко они ценились коринфянами, он мудро решил, что они могут пригодиться в Риме. Разграбление греческих городов было весьма популярным, и

римские полководцы в своих завоеваниях, казалось, стремились к тому, кто увезет в Рим наибольшее количество статуй и картин. Старший Сципион разорил Испанию и Африку, Флавий Силла и Мумий вывезли корабли с произведениями греческого искусства, Эмилий разорил Македонию, а Сципион Младший, разрушив Карфаген, перевез в Рим главные украшения этого города.

Римские полководцы отличались как расхитители произведений искусства, используя трофеи не только для украшения общественных зданий и учреждений, но в некоторых случаях и частных домов и дворцов. О Савре рассказывают, что он украсил свой временный театр, возведенный на несколько дней, не менее чем тремя тысячами статуй. Он также вернул в Рим все картины Сицилии, одной из самых выдающихся школ живописи в Греции, под предлогом, что они возместят долг римского народа. Из этой привычки прибегать к помощи иностранцев в конце концов вышло, что частные лица переняли лихорадку и приобщились к роскоши. Никто не был раньше Лукуллиев, особенно Луций Лукулл. Юлий Цезарь лично был большим коллекционером, его хобби были драгоценные камни, а его приемник, Август, проявлял острый интерес к коринфским вазам.

Август много сделал для архитектурного украшения Рима, и его часто цитируемое высказывание о том, что он нашел Рим городом из кирпича, а оставил его городом из мрамора, было в значительной степени правдой. На самом деле Август проявлял эстетскую натуру во многих отношениях. Спенс говорит, говоря об искусствах, что "вкус Августа, как нежная роса, заставлял их распускаться и цвести; а кислое правление Тиберия, как внезапный мороз, сдерживало их рост и убивало все их красоты". Гениальным людям льстили, ухаживали и обогащали при Августе, как за четыреста лет до этого в Афинах при Перикле, в результате чего появились Вергилий, Гораций, Овидий и другие поэты величайших достоинств. В эту эпоху Рим также стал местом всеобщего правления, его богатства были огромны, архитектурные украшения многочисленны и великолепны, и даже его обычные улицы были украшены одними из лучших статуй в мире. Другими великими архитектурными эпохами Рима были времена Трояна и Адриана. Но, что свидетельствует о прерывистом характере развития ее искусства, было реализовано очень мало, как мало можно было ожидать и при правлении таких чудовищ, как Тиберий, Калигула и Нерон. Нерону, однако, следует отдать должное: он построил весьма примечательную архитектурную композицию, хотя и не для общественного блага, а для удовлетворения собственного распутного тщеславия. Его "Золотой дворец", построенный под руководством архитекторов Целера и Севера, самых выдающихся в свое время, был признан самым "грандиозным" сооружением такого рода во всей Италии. Дворец был построен после пожара, во время которого Нерон, как предполагается, развлекался со скрипкой. Тацит рассказывает, что он был украшен во всех частях "жемчугом, драгоценными камнями и самыми дорогими материалами", особенно золотом, которое использовалось в безрассудном изобилии. На сайте в центре двора, украшенного портиком из трех рядов высоких колонн, каждый ряд длиной в милю, стояла колоссальная статуя этого колоссального сладострастника и нечестивого монарха, высотой в сто двадцать футов. Веспасиан снес все это произведение архитектурного тщеславия, вернул землю, которую оно занимало и которой было окружено, народу, у которого оно было украдено, и воздвиг на его месте великий общественный Колизей и великолепный Храм Мира.

Говоря об общественных дворцах развлечений, Курио, римский претор, за несколько лет до христианской эры построил два деревянных театра, расположенных близко друг к другу, которые вращались на шарнирах. Днем они отворачивались друг от друга, и в каждом из них

разыгрывались разные пьесы; затем, собрав всех зрителей, они поворачивались вместе, образуя амфитеатр, в котором происходили сражения. Рвение римских архитекторов завоевать расположение публики чем-то новым и поразительным часто было очень велико. В театре Помпея вода стекала по проходам между сиденьями, чтобы освежить зрителей в летний зной.

Но о том, что римские архитекторы не всегда так тщательно проверяли здания, находящиеся в их ведении, как следовало бы, и, подобно некоторым современным архитекторам, позволяли использовать свои творения в ненадежном состоянии, свидетельствует печальная катастрофа, произошедшая в результате неожиданного разрушения театра Фидене близ Рима. Этот несчастный случай произошел в правление Тиберия, а имя архитектора, который пострадал от изгнания за свою небрежность, было Аттилий. Театр был построен из дерева, и из пятидесяти тысяч человек, пострадавших при обрушении, двадцать тысяч, как говорят, погибли.

Из всех римских императоров никто не представляет большего интереса для изучающего греческую архитектуру, чем Адриан, который был большим поклонником Греции и стремился внедрить в Риме эллинские институты и культ, а также искусство, поэзию и образование Греции. Он также взялся восстановить Афины, которые сильно пострадали за четыре или пять сотен лет, прошедших между его временем и временем Перикла, и вернуть им былое архитектурное величие. Вдохновением для Адриана могло послужить двустилие Поупа:

"Ты тоже, продолжай! Сделай падающие искусства своей заботой,

Возводи новые чудеса и восстанавливай старые".

И действительно, он распорядился нанести на Почетную арку, которую воздвиг в Афинах после реставрации, две надписи, которые если и не были выполнены в лучшем вкусе, то вполне соответствовали самолюбию их автора, которым он обладал в немалой степени. На той стороне арки, которая выходила на древний город, он написал: "Это Афины, старый город Тесея", а на той, которая выходила на новый город, восстановленный и украшенный им, было начертано: "Это город Адриана, а не Тесея". Другими словами, от посетителя ожидалось, что он сам сделает сравнение и, возможно, придет к выводу, что Тесея все-таки не стоит сравнивать с римским Адрианом.

Особой склонностью Адриана была архитектура, а его главными пороками - тщеславие и зависть, которые проявлялись в занятиях этим искусством. На это указывает великолепная вилла, которую он возвел в Тибре, где провел свои последние годы, и руины которой даже сейчас занимают площадь, равную большому городу, а также грандиозный мавзолей, возвышавшийся над берегами Тибра в Риме, который сейчас лишен большей части своих статуй и украшений, христианская церковь Святого Анджело. Еще одним свидетельством его тщеславия является отношение, которое он оказал великому архитектору Траяна, выдающемуся Аполлодору.

Адриан, как и Людовик I Баварский, находил удовольствие в том, чтобы лично заниматься архитектурой, и рисовал планы зданий, что, по мнению народа, было неподобающим для принца. Возможно, это возражение было выдвинуто, чтобы отговорить правителя, а не более правдивое, что его планы не соответствовали высоким стандартам своего времени. Как бы то ни было, он настоял на их исполнении и, как говорят, был весьма доволен, если архитекторы находили в них недостатки. Но с Аполлодором дело обстояло иначе - то ли из-за того, что он сделал для своего предшественника Траяна, то ли из-за профессиональной ревности.

Аполлодор был архитектором колонны Траяна, состоящей всего из двадцати четырех камней, но высотой в сто двадцать восемь римских футов, и площади, окружавшей ее, которая считалась самым красивым собранием зданий, известных в то время. Рельефная резьба, которая спирально обвивала колонну Траяна, словно лента, представляла события экспедиции против дарийцев. Колонна поддерживала статую Траяна, которую папа Секст V заменил статуей Святого Петра. Вряд ли можно придумать большую нелепость, чем размещение мирного апостола над воинственными изображениями дакийской войны.

Аполлодор был также архитектором и инженером великого моста, протянувшегося через Дунай в нижней Венгрии, который состоял из двенадцати опор и двадцати двух арок, что, как говорят, было самым грандиозным применением арки в подобных работах. Ширина каждой арки составляла шестьдесят футов, а высота - сто пятьдесят футов. Общая высота моста составляла триста футов, а его длина - полторы мили. Адриан уничтожил эту великолепную работу, по одним данным, из-за страха перед варварами, по другим - из-за зависти. Возможно, обстоятельства, сопутствовавшие смерти Аполлодора, указывают на вторую причину как на истинную.

Адриан сделал чертежи двойного храма Венеры в Риме, которые представил Аполлодору, несомненно, скорее для похвалы, чем для критики. Архитектор с первого взгляда увидел, что сидящие фигуры двух богинь, Ромы и Венеры, которые император ввел в маленький храм, не соответствуют пропорциям и настолько велики, что если бы они встали, то ударились бы головами о крышу, если бы не сняли ее совсем. Он обратил внимание императора на этот факт, в результате чего Адриан очень рассердился, или сделал вид, что рассердился, а Аполлодор лишился головы за свою откровенность.

Любимым архитектором Адриана был Детриан, которому он поручил многие из своих самых важных дел. Он восстановил Пантеон Агриппы, базилику Нептуна, Форум Августа и бани Агриппины. В качестве оригинальных работ он спроектировал мавзолей Адриана, о котором мы уже упоминали; мост Илиуса, украшенный латунным покрытием и поддерживаемый сорока двумя колоннами, завершающимися на вершине таким же количеством статуй, и виллу в Тиволи. Он также возвел множество сооружений для своего королевского покровителя в Галлии, среди которых была базилика Плотина, самое великолепное здание в этой стране, а также другие постройки в Англии. Римская стена от Идена в Камберленде до Тайна в Нортумберленде, расстояние в восемьдесят миль, которая была построена в качестве защиты от каледонцев, приписывается Детриану. В Греции он украсил знаменитый храм Юпитера на Олимпе, а в Палестине перестроил Иерусалим, возвел театр и различные языческие храмы из камня от иудейских храмов и завершил свое святотатство, поставив статую Юпитера на том месте, где Христос воскрес из мертвых, а Венеры - на горе Голгофе. Однако подвиг, который увековечил его славу не меньше других его профессиональных достижений, - это удаление колоссальной бронзовой статуи Нерона, которая стояла во дворе "Золотого дворца". Эту сложную задачу он, как говорят, выполнил, не изменив прямой позы огромной фигуры, высота которой, напомним, составляла сто и двадцать восемь футов, с помощью двадцати четырех слонов.

Возвращаясь еще раз к оставшимся греческим архитекторам, а заодно и к довольно сумбурному рассказу об архитектурной личности Рима, возможно, не стоит пытаться сделать это сразу, а сделать небольшую паузу, поскольку мы так далеки от хронологии нашей темы, пока читатель знакомится с двумя эллинскими художниками, которые во времена Квинтиуса Метелла, 147 год до н.э., нашли профессиональную работу на римской территории.

Метелл был одним из первых римлян, кто стал отдавать предпочтение великолепной архитектуре в своей родной столице, и на добычу, собранную в македонских походах, он возвел в Риме два храма, которые, как говорят, были первыми храмами, построенными из мрамора в этом городе; один из них был посвящен Юпитеру Статору, а другой - белорукой Юноне. Интерьеры были богато украшены работами великих греческих мастеров: Праксителя, Поликлета и Дионисия.

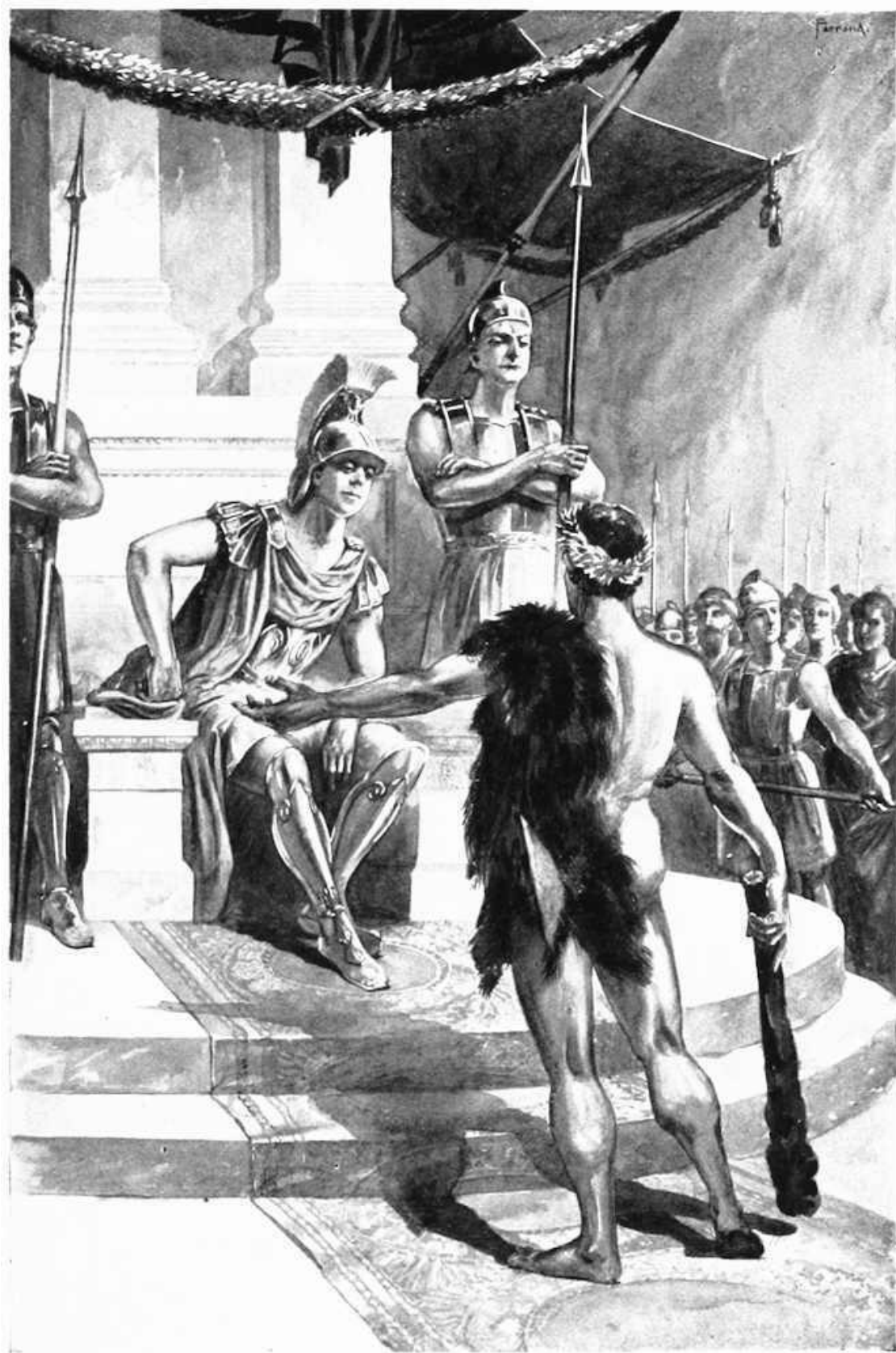
Имена архитекторов, которых Метелл привез или импортировал из Греции для этой работы, - Савр и Батрак, которые, возможно, были ионийцами, так как использовали ионический ордер. Эти храмы были восстановлены в коринфском стиле при Августе, двести лет спустя, Гермодором из Саламины, который также был архитектором храма Марса в цирке Фламиниев.

О Савре и Батраке рассказывают, что они были настолько довольны своей работой, что не просили никакой награды, кроме привилегии иметь свои имена, начертанные на храмах. Но поскольку в этой чести им было отказано, они прибегли к хитрости, чтобы достичь той же цели. Поскольку имя Saurus означало ящерицу, а Batrachus - лягушку, они вырезали на храмах ящериц и лягушек и остались сравнительно довольны. После завершения строительства этих двух храмов произошла довольно нелепая ошибка. Казалось бы, ничего не оставалось делать, как добавить статуи Юпитера и Юноны в каждый из них соответственно; но по какой-то странной оплошности фигура Юпитера была установлена в доме Юноны, а Юноны - перед святилищем Юпитера. Однако, поскольку эти два божества были довольно тесно связаны брачными узами, ошибку удобно было списать на прихоть богов, и она не была исправлена.



ГЛАВА IX. АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ.

Самым смелым, изобретательным и оригинальным архитектором, попавшим в поле зрения Александра Македонского, был, несомненно, Динократ, который, как и его августейший покровитель, тоже был македонцем и на которого уже было сделано упоминание в связи с храмом Дианы в Эфесе.



ДИНОКРАТ ДО АЛЕКСАНДРА ВЕЛИКОГО.

Само его появление в поле зрения и внимания своего выдающегося соотечественника доказывает, что Динократ был человеком целесообразным, если не более того. Пусть Витрувий расскажет эту историю: "Архитектор Динократ, полагаясь на силу своего мастерства и изобретательности, в то время как Александр находился в разгаре своих завоеваний, отправился из Македонии в армию, желая заслужить одобрение своего государя. Чтобы облегчить свое вступление в царское присутствие, он получил от своих соотечественников и родственников письма к людям первого ранга и знати, приближенным к царской особе, которые, будучи любезно приняты, просили его воспользоваться скорейшей возможностью исполнить его желание. Они честно обещали, но медлили с исполнением, ожидая, как они утверждали, подходящего случая. Полагая, однако, что они откладывают это без достаточных оснований, он выбрал свой собственный путь для достижения цели, которую он имел в виду. Надо сказать, что он был человеком высокого роста, с приятным лицом и в целом достойной внешностью. Доверившись дарам, которыми наделила его природа, он снял с себя обычную одежду и, умастив себя маслом, увенчал голову венком из тополя, перекинул через левое плечо львиную шкуру и, держа в правой руке большую булаву, вышел к королевскому трибуналу в то время, когда король вершил правосудие.

"Новизна его появления привлекла внимание народа, и Александр, вскоре с изумлением обнаружив предмет своего любопытства, приказал толпе освободить ему дорогу и потребовал сказать, кто он такой. Македонский архитектор, - ответил Динократ, - который предлагает схемы и проекты, достойные твоей царской славы. Я предлагаю превратить гору Афон в статую человека, держащего в левой руке просторный город, а в правой - огромную вазу, в которую будут собраны все потоки горы, которые затем будут выливаться в море".

"Александр, обрадованный этим предложением, немедленно осведомился, обладает ли почва в окрестностях качеством, способным принести достаточно продукции для такого государства. Однако, узнав, что все запасы должны быть доставлены морем, он обратился к Динократу: "Я восхищен грандиозностью твоего плана и очень доволен им; но я считаю, что тот, кто посадит колонию на таком месте, будет очень виноват. Ибо как младенец питается молоком матери, от которого зависит его продвижение к зрелости, так и город зависит от плодородия окружающей его страны для получения богатства, численности населения и не в меньшей степени для защиты от врага. Хотя ваш план может быть приведен в исполнение, я все же считаю его невежливым. Тем не менее я прошу тебя присутствовать при этом, чтобы я мог иначе воспользоваться твоей изобретательностью". С тех пор Динократ постоянно присутствовал при царе и следовал за ним в Египет".

Витрувий не объясняет, почему именно Динократ выделил любопытный костюм или, скорее, отсутствие костюма, чем привлек внимание Александра. На самом деле это было одеяние атлета. Среди ранних греков профессиональный атлет считался социально значимым человеком, а если он был особенно успешен, то и личностью, которой можно было поставить статую или оказать другие почести. Фактически, форма атлета была, как правило, паспортом в лучшее общество. Динократ, несомненно, знал об этом, и поскольку он стремился попасть в самые высокие придворные круги, то не стал прибегать к экстраординарному способу достижения этой цели.

Гора Афон, которую архитектор предложил взять за основу для гигантской статуи самого Александра, представляла собой пирамидальную гору на крайнем конце полуострова Акте, высотой 6780 футов, увенчанную шапкой из белого мрамора, которую Динократ,

несомненно, собиравшись использовать в качестве шлема. Окружающая гору местность отличалась сельской красотой, лесами и оврагами, а люди - долголетием. Неудивительно, что Александр не захотел нарушать это мирное соседство.

Александр Поуп, подаривший нам восхитительный рифмованный перевод песен Гомера, похоже, был сильно впечатлен осуществимостью этой замечательной идеи Динократа. Спенс, автор "Полиметиса", однажды обсуждал с Поупом инцидент, о котором рассказывает Витрувий, и заметил, что не понимает, как македонский архитектор мог воплотить свое предложение в жизнь, когда Поуп сразу же ответил: "Со своей стороны, я уже давно представляю, как это можно сделать; и если бы кто-нибудь сделал мне подарок в виде валлийской горы и заплатил за работу, я бы взялся за ее исполнение. Иногда я вполне представлял себе это в своем воображении: фигура должна быть в лежащем положении, потому что необходимо сделать углубление, а также для того, чтобы город был в одной руке. Это должен быть грубый, неровный холм, который можно было бы дополнить рощей деревьев для бровей и лесом для волос. Везде, где нужно изобразить землю, на которой он лежит, следует оставить естественный зеленый дерн. Нужно сделать так, чтобы истинная точка зрения находилась на значительном расстоянии. Когда вы находитесь рядом с ним, он должен иметь вид грубой горы, но на должном расстоянии такое возвышение должно быть ногой, а другое - рукой. Лучше всего, если у его подножия будет река или, скорее, озеро, чтобы ручей, проходящий через другую руку, скатывался с холма и впадал в море".

Миссис Бейли в своем "Путешествии по континенту" также комментирует это предложение Динократа и напоминает о том, что похожая идея была предложена Наполеону I. "Несколько необычно, - говорит она, - что мистер Поуп счел этот безумный проект осуществимым, но, похоже, еще есть люди, мечтающие о таких экстравагантных и бесплодных начинаниях". Какой-то современный Динократ предложил Бонапарту вырезать из горы Симплон огромную колоссальную фигуру, как своего рода Геня Альп. Она должна была быть такого огромного размера, что все пассажиры должны были проходить между ее ногами и руками в зигзагообразном направлении".

Еще один гениальный замысел приписывается Динократу в отношении храма Дианы, который он воздвиг в городе Александрия для Птолемея Филадельфа в память о сестре-жене этого властителя, Арсиное. Эта связь, кстати, считается первой в истории, хотя она стала довольно распространенной позже, во времена Птолемеев. Арсиноя была очень любима своим мужем, который не только назвал в ее честь целый район в Египте - Арсиноиты, но и дал ее имя нескольким городам в своем царстве. Ее черты до сих пор сохранились на монетах, выпущенных в ее честь, где она изображена увенчанной диадемой.

Когда Динократ получил заказ на возведение храма для столь высокочтимой и преданной царицы, он, очевидно, направил свою изобретательность на создание новинки, которая должна была не только порадовать царя, но и удивить его подданных. В конце концов, это вылилось в предложение накрыть предполагаемый храм грузными камнями, чтобы они могли притягивать в воздух железную статую Арсинои. Поскольку фигура царицы, таким образом, оказалась бы подвешенной в воздухе без всякой видимой мирской причины, можно было бы сделать вывод, что это произошло по божественной воле. Некоторые авторитеты утверждают, что все внутренние стены храма должны были быть выложены грузными камнями, чтобы статуя могла казаться подвешенной в самом центре камеры, не касаясь ничего. К счастью, и Динократ, и Птолемей умерли до того, как проект был реализован, иначе они могли бы стать свидетелями жалкого провала такой химерической затеи, как подтвердит любой современный электрик.

Находясь в Эктабанах вместе с Александром, Динократ получил еще одну возможность проявить свою неистощимую оригинальность, руководя похоронами Гефестиона, которые отличались необычайной продуманностью и стоили, как записано, 12 000 талантов, что эквивалентно более чем 1 300 000 долларов. Гефестион был македонцем, близким и теплым другом Александра, сопровождавшим молодого царя в военном качестве во время большинства его первых зарубежных кампаний. Александр был так привязан к своему другу, что не только выказал ему множество знаков своего личного уважения, но и подарил ему в жены Дрипетис, сестру своей собственной невесты, Статирис. В Эктабанах на Гефестиона напала лихорадка, которая закончилась летальным исходом после семидневной болезни. Горе Александра, вызванное потерей шурина, было сильным и крайним и, как говорят, нашло выход в самых экстравагантных проявлениях. Он приказал объявить всеобщий траур по всей империи, а Динократу - построить погребальную свая и памятник ему в Вавилоне, куда тело было доставлено из Эктабана, стоимостью в 1 000 000 долларов.

Но самым богатым поводом, предоставленным Динократу для наиболее полного проявления его великих талантов и гения, стала закладка города, который Александр решил основать в Египте и который, нося имя завоевателя, должен был стать центром коммерческой деятельности новой империи. Этот великий город, быстро ставший одним из самых густонаселенных в древности и сохранивший если не свое первоначальное промышленное превосходство, то, по крайней мере, значимость на протяжении веков, прошедших с момента его возникновения до настоящего времени, не может не вызывать мысли о том, что он, вероятно, был в такой же степени вдохновением любимого архитектора Александра, осознавшего свои профессиональные возможности, как и сам Александр. Плиний сообщает нам, что Динократ умер, не успев придать городу задуманные им пропорции, но несомненно, что его основные черты были выполнены.

Страбон, "косоглазый" географ, дает более косвенный отчет о планировании нового города Динократом и его могущественным и амбициозным покровителем. Наверное, было очень интересно наблюдать, как два македонца на плоскости, выбранной для строительства города, прокладывают улицы и проспекты, намечают направление стен, которые должны были его окружать, определяют места для общественных зданий, парков, дворцов и храмов, и, возможно, спорят по возникающим вопросам, как и полагается двум таким доминирующим интеллектам.

В основе плана лежали две главные улицы, пересекающиеся под прямым углом, каждая шириной в сто футов и окруженные колоннадами. Остальные улицы должны были идти параллельно им. В центре города должны были располагаться общественные здания, Музей и Серна, в которой впоследствии находился алебастровый гроб, в котором покоились останки Александра. Алебастр, который греки получали из Фив, широко использовался для моргов, а также для колонн и статуй.

Плутарх также описывает планировку города следующим образом: "Поскольку меловой пыли не хватало, они начертили свои линии на черной, суглинистой почве с мукой, сначала очертив круг, чтобы охватить широкое пространство, а затем проведя линии как хорды дуги, чтобы завершить гармоничные пропорции, что-то вроде продолговатой формы солдатской накидки. Пока царь поздравлял себя с этим планом, внезапно с суши и озера тучами слетелось бесчисленное множество птиц разных видов и, осев на месте, в короткое время пожрали всю муку, так что Александр был сильно встревожен предзнаменованием, пока авгуры не вернули ему уверенность, сказав, что задуманному им городу суждено быть богатым ресурсами и кормилицей народов человеческих", - пророчество, которое подтвердило свою истинность при исполнении.

Однако Динократ был не единственным архитектором, занятым в строительстве такого большого города, как можно было бы предположить, хотя он, конечно же, был главным. Сколько их было еще, сказать трудно, но есть сведения, по крайней мере, о двух других, оба, вероятно, были наняты жадным и беспринципным Клеоменом, которого Александр оставил в Египте в качестве гипарха при Птолемеи Филадельфе. Имя одного из этих архитекторов - Олинфий, другого - Парменион. Последнему было поручено руководство скульптурными работами, особенно в храме Сераписа, который, кстати, стал называться по его имени - Фарменион. Бряксису также приписывается работа над скульптурой.

На острове Фарос, который соединялся с городом Александра широким молом длиной около трех четвертей мили, в котором было два моста через каналы, сообщаемые между восточной и западной гаванями, был построен Птолемеи Сотером и его сыном в 282 году до н. э. знаменитый маяк и славный предок таких хранителей побережья, которые существуют и в наши дни.

Этот маяк был спроектирован Состратом, еще одним выдающимся персонажем в архитектурном списке тех ранних времен. Он был уроженцем Книды, города в Карию в Малой Азии, к югу от Ионии и Лидии, известного также как место рождения нескольких других людей, которые в первые дни существования греческих колоний достигли выдающихся успехов в качестве математиков и астрономов. Книд был почти столь же примечателен тем, что в нем находились два знаменитых произведения скульптурного искусства: фигура льва, вырезанная из одного блока пентелийского мрамора, длиной десять футов и шириной шесть футов, которая была выполнена в честь великой победы над Карией; статуя Венеры работы Праксителя, которая занимала один из трех храмов богини в этом городе. Говорят, что Никомед из Вифинии был настолько очарован редкой красотой этой фигуры, что предложил погасить долг Книды, который был отнюдь не маленьким, если горожане уступят ему статую. Однако они отказались расстаться с ней любой ценой, считая ее одной из славы своего города. В Книде было много прекрасных архитектурных памятников, руины которых до сих пор видны.

Архитектор Сострат был сыном Дексифана, и его нельзя путать ни с одним из нескольких других художников того же имени, которые часто упоминаются ранними авторами. Свою первую известность он приобрел благодаря знаменитым так называемым висячим садам, которые он построил в своей родной стране. Они состояли из ряда портиков или колоннад, поддерживающих террасы, окружающие ограждение, возможно, Агору города, и служили променадом для жителей. Плиний говорит, что Сострат был первым, кто возвел что-то подобное. Это утверждение можно оправдать либо тем, что висячие сады Сострата сильно отличались от известных вавилонских, которые предшествовали им на несколько сотен лет, либо тем, что Плиний на мгновение забыл о садах Семирамиды.

Страбон, который, вероятно, был прав в своих суждениях, считает, что величайшим из творений Сострата был маяк в Фаросе, который он построил за 900 000 долларов, хотя, судя по его размерам, казалось бы, он должен был стоять больше. Эта колоссальная башня сразу же заняла место среди семи чудес древнего мира. Она пронзала небо на высоте четырехсот пятидесяти футов, что примерно на сто семьдесят пять футов выше башен Бруклинского моста и на пятьдесят футов выше факела, которым богиня Свободы освещает гавань Нью-Йорка. Но не только высота здания поражала воображение, но и другие его пропорции, отличавшиеся самым экстравагантным размахом. Первый этаж был шестиугольным, стороны попеременно выпуклые и вогнутые, а длина каждой составляла одну восьмую мили.

Второй и третий этажи были одинаковой формы, хотя и уменьшались в размерах; четвертый был квадратным, его фланкировали четыре круглые башни, а пятый, или верхний, был круглым. Большая лестница вела через каждый этаж на крышу здания, где каждую ночь зажигались массивные костры, открывавшие вид на море на сотни миль.

Если учесть, что это колоссальное здание было полностью построено из кованого камня, если вспомнить, сколько труда было затрачено на его возведение, его громадные размеры и головокружительную высоту, то нельзя не восхититься необычайной широтой замысла архитектора и строителей и тем упорством, с которым они, должно быть, доводили до конца свое грандиозное начинание. Не стоит удивляться тому, что, когда Сострат стоял в стороне и созерцал этот могучий плод своего воображения и гения, после его завершения им овладело желание, чтобы его имя было связано с ним на все времена и выгравировано где-нибудь на его нетленном камне. История гласит, что Сострат выгравировал надпись на одном из камней, который затем покрыл цементом, а на цементе начертал имя Птолемея, зная, что со временем цемент распадется и обнажит скрытые письмена на камне под ним. Страбон говорит, что скрытая надпись гласила: "Сострат, друг царей, сделал меня"; но Люсьен передает ее иначе, а именно: "Сострат из Книда, сын Дексифана [чтобы его не перепутали с каким-нибудь другим Состратом, несомненно], богам-спасителям за безопасность мореплавателей".

Плиний не разделяет мнения о том, что надпись была скрытой, но говорит об этом инциденте как об особом примере великодушия Птолемея, который не только позволил начертать на здании имя архитектора, но и оставил его характер и язык на усмотрение Сострата. Слова "Боги-спасители", по его мнению, относились к царствующим королю и королеве с их преемниками, которые претендовали на титул "Сотерос" или Спаситель.

Возможно, было бы несправедливо по отношению к великим греческим архитекторам времен Александра, если бы Андроник Кирхест был причислен к их числу, и Кирхест, будучи человеком научного склада, склонным к астрономии, мог бы с некоторой долей справедливости почувствовать себя ущемленным, если бы узнал, что его рассматривают в категории профессиональных людей, к которой его призвание не имеет никакого отношения. Тем не менее небольшое здание, которое он спроектировал и возвел в Афинах, настолько интересно и всегда занимало такое видное место среди архитектурных сокровищ Аттики, что можно считать умышленным упущением оставить его без внимания в книге такого рода. Некоторые авторитеты относят это здание ко времени Александра Македонского, другие считают, что оно было возведено в более поздний период, а один из авторов приписывает Андронику существование уже в 100 году до нашей эры.

Это здание, о котором Делабр говорит как о "самом любопытном из существующих памятников практической гномоники древности", иногда называют "башней Эола". Посмотрим, что говорит Витрувий по поводу ветров и здания: "Некоторые предпочитают считать только четыре ветра: восточный, дующий от равноденственного восхода солнца; южный - от полуденного солнца; западный - от равноденственного захода солнца; и северный - от полярных звезд. Но те, кто более точен, считали восемь ветров, в частности Андроник Кирхест, который по этой системе возвел восьмиугольную мраморную башню в Афинах, а на каждой стороне восьмиугольника высекал фигуру *in relief*, изображающую ветер, который дул против этой стороны; Вершину этой башни он отделал коническим мрамором, на котором поместил медного Тритона, держащего в руке жезл; этот Тритон так устроен, что поворачивается вместе с ветром и всегда останавливается, когда он прямо обращен к нему, направляя свой жезл на фигуру ветра, который в это время дул."

Именно в связи со своей ссылкой на башню Кирреста и описанием того, как построить солнечные часы, Витрувий дает несколько ценных подсказок о том, как древние планировали город, чтобы его улицы были защищены от господствующих ветров. Он говорит: "Пусть мраморная плита будет установлена ровно в центре пространства, огражденного стенами, или пусть земля будет сглажена или выровнена, чтобы плита не была необходима. В центре этой плоскости, чтобы правильно отмечать тень, должен быть установлен медный гномон. Тень, отбрасываемая гномоном, должна быть отмечена примерно в пятый предмеридиональный час, а крайняя точка тени точно определена. От центральной точки пространства, на котором стоит гномон, как от центра, на расстоянии, равном длине только что замеченной тени, опишите круг. После того как солнце пройдет меридиан, наблюдайте за тенью, которую продолжает отбрасывать гномон, до того момента, когда его край снова коснется описанной окружности. Из двух полученных таким образом точек окружности опишите две дуги, пересекающиеся между собой, и через их пересечение и центр описанной окружности проведите линию к ее конечности: эта линия укажет на северную и южную точки. Отложите шестнадцатую часть окружности справа и слева от северной и южной точек и проведите линии от полученных таким образом точек к центру окружности, получив одну восьмую часть окружности для области севера и еще одну восьмую часть для области юга. Разделите остатки окружности с каждой стороны на три равные части, и вы получите деления или области восьми ветров; затем пусть направления улиц и переулков определяются тенденцией линий, разделяющих различные области ветров. Таким образом, их сила будет сломлена и отведена от домов и общественных путей; ибо если направления улиц будут параллельны направлениям ветров, последние будут проноситься по ним с большей силой, поскольку, занимая все пространство окружающей страны, они будут вынуждены подниматься через узкий проход. Поэтому улицы или общественные пути должны быть проложены так, чтобы при сильном ветре их сила разбивалась об углы различных частей города и таким образом рассеивалась".

Эта башня до сих пор представляет собой довольно хорошо сохранившиеся руины, в которых сохранилось много оригинальных архитектурных элементов и украшений. В башню ведут два входа через дистильные портики, капители колонн которых представляют собой оригинальную обработку коринфского ордера. Один из этих входов находится на северо-восточной стороне, а другой - на юго-западной. На южной стороне находится круглый апсидальный выступ. Вероятно, первоначально он служил резервуаром для воды из источника Клепсидра, расположенного на северо-западе Акрополя, которая использовалась для запуска Клепсидры, или водяных часов, получивших свое название, как можно предположить, от источника. Остатки этих часов видны до сих пор. Внешняя часть здания также была оформлена в виде солнечных часов, на разных сторонах которых были выгравированы линии, а над ними - гномоны, образующие ряд солнечных циферблатов, которые указывали время по теням. Таким образом, афиняне узнавали время суток по солнцу, когда оно светило, или по водяным часам, когда его заслоняли облака.

Характер архитектуры, пропорции здания, а также его светское назначение совершенно не соответствовали греческому искусству и методам, и по своей сути являются римскими. Поскольку в Риме в свое время существовало похожее сооружение, предположительно построенное тем же ученым, естественно возникает мысль, что Кирхест мог быть римлянином.

Завершая этот обзор выдающихся архитекторов распадающегося периода греческой истории, остается лишь еще раз вспомнить Филона, или Филона, как предпочитают называть его некоторые авторы, процветавшего около 318 г. до н. э. Поскольку в то же время было

несколько художников с таким именем, наш Филон будет отличаться от других тем, что он был коренным афинянином.

Читатель, вероятно, помнит, что он уже упоминался как архитектор, нанятый Деметрием Фалером для строительства портика из двенадцати дорических колонн к большому храму Цереры и Прозерпины в Элевсисе, первоначально возведенному Иктином; но его самой амбициозной работой, вероятно, была так называемая оружейная палата, которую он спроектировал для Ликурга в Пирее и которая, как говорят, была достаточно большой, чтобы содержать оружие для одной тысячи кораблей. Он также занимался расширением порта Пирей и был архитектором театра из белого мрамора в Афинах, который был закончен Ариобарзанесом и спустя много лет перестроен Адрианом. Витрувий говорит, что он также спроектировал ряд греческих храмов.

Филон, должно быть, был человеком весьма разносторонним, поскольку рассказывают, что, рассказывая о своей работе в Пирее, "он выражался с такой точностью, чистотой и красноречием, что афинский народ - превосходные судьи в этих вопросах - провозгласил его в равной степени беглым оратором и восхитительным архитектором". Он также написал несколько работ по архитектуре храмов и одну - о военно-морском бассейне, который он построил в афинском порту.

КОНЕЦ.

Примечания транскриптора

- | | |
|--------------------|--|
| стр. 25 Изменено: | Циклопы, которые принадлежали к пеласгическим временам |
| на: | Циклопы, которые принадлежали к пеласгическим временам |
| стр. 91 Изменено: | перерыв в Полопонесской войне |
| на: | выход из Пелопоннесской войны |
| стр. 105 Изменено: | Гипподам был одним из гениев своего времени |
| на: | Гипподамус был одним из гениев своего времени |
| стр. 113 Изменено: | "и который я назвал Splanchnoptes". |
| на: | и который назывался Спланхноптес |
| стр. 161 Изменено: | его профессиональными достижениями было удаление |
| на: | его профессиональные достижения были удалением |
| стр. 172 Изменено: | которые греки получили из Фив |
| на: | который греки получили из Фив. |